ہندوستانی جمالیات حصہ ۸

شکیل الرحمن

فہرست

مجسمه سازی (ب)

عظیم مان

- ★ عورت اور درخت
- ★ ماں
- ★ اردھ نار ایشور
- ★ عورت

عورت اور درخت کی وحدت کا تجربہ مجسمہ سازی اور مصوّری کے
فن میں بڑا قیمتی تجربہ رہا ہے۔ درخت اور عورت، دیوی، ماتا یا ماں،
کا عظیم حسّی تصور ہے، جو لکیروں رنگوں اور پتھروں میں تخلیقی
صورت جلوہ گر ہوا ہے۔ یہ انتہائی قدیم حسّی پیکر یا ’آرچ‘ ٹائپ‘ ہے
کہ جس کی تصویریں ہر دور میں بنائی گئی ہیں[1] عناصر قدرت سے
ہم آہنگی کا قدیم احساس ہر دور میں رہا ہے لٰذا اس پیکر کو
ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے، اس کے تقدس کا قیمتی احساس ہمیشہ
رہا ہے۔ ’ماں‘ کو مختلف صورتوں میں دیکھنے اور اس عظیم پیکر کو
مختلف انداز میں پانے کی آرزو غیر معمولی ہے۔ اس کی کئی جہتیں
نمایاں ہوئی ہیں۔ بعض تصویروں اور مجسموں کو دیکھتے ہوئے اس
بات کی پہچان مشکل نہیں ہوتی کہ ’عورت اور درخت ، دونوں اپنی
منفرد حیثیت رکھتے ہیں لیکن دونوں ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں،
کچھ پیکر ایسے ہیں جو اپنی منفرد حیثیتوں کے باوجود ایک دوسرے میں
جذب ہیں۔ عورت کی صورت اگرچہ واضح ہے لیکن اس کے دونوں
بازو درخت کی شاخوں کی طرح ابھرے ہوئے ہیں۔ اکثر پیکروں میں
اس کے بازو بیل کی مانند بڑھتے اور چڑھتے نظر آتے ہیں۔ اکثر جسم کے

[1] کالج کے آرکیا لوجی کے شعبہ (پونا) میں نیواسا (NEVASA) کی کھدائی
کے بعد حاصل کی ہوئی اشیاء کے جو نمونے رکھے ہوئے ہیں ان میں
’ماں‘ ک ایک پیکر بھی ہے۔ ۱۵۰سال قبل مسیح سے ۵۰ سال قبل
مسیح کے نمونوں میں مٹی کا یہ چھوٹا سا پیکر توجہ چاہتا ہے۔ اس کا
ماڈل پر بھات نگر کے جناب اے، اے، لودی نے تیار کیا ہے۔ اس کو دیکھ
کر مجھ کو محسوس ہوا کہ قدیم دور میں ’ماں‘ کے پیکر کا جو عام
نمونہ تھا وہ بڑی آسانی سے بن جاتا ہو گا۔ اس کی ہر دل عزیزی کا
پتہ بھی اسی بات سے چلتا ہے، پیکر کا خاکہ یہ ہے:

شہ رہ

پیچ و خم کا یہ عالم ہے کہ درخت کا تنا عورت کا جسم بن گیا ہے اور بات اسی حد تک نہیں ہے، عضو کی خمیدگی اور جسم کے پیچ و خم کے آہنگ میں جو ارتباط ہے وہ وحدت کا جمالیاتی احساس عطا کرنے میں پیش پیش ہے ارتباطِ باہمی کا جمالیاتی تجربہ اس وقت اور پختہ ہو جاتا ہے جب درخت کے پھولوں — اور عورت کے لباس اور زیورات میں ہم آہنگی کا جمالیاتی احساس جلوہ بنتا ہے، اور عورت کے جسم اور درخت یا پودے کی گانٹھوں میں جمالیاتی حِس مماثلت پیدا کرتی ہے۔ کچھ پیکر ایسے ہیں جن میں عورت، درخت، یا پودے کی جانب جھکی ہوئی ہے۔ کچھ ایسے ہیں جن میں وہ درختوں یا پودوں کو چھوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے، اور کچھ پیکر ایسے ملتے ہیں کہ جن میں وہ درخت یا پودے سے لپٹی ہوئی یا ان پر بے اختیار چڑھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

انسان اور درختوں اور پودوں کے باطنی رشتے کے قدیم ترین حسّی تصور نے ایسے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ ’ماں‘ کے پیکر سے زمین کی تمام قوتوں، دھرتی کے تمام عناصر اور تمام جلوؤں کو ہم آہنگ کرنے کا یہ احساس قیمتی جمالیاتی تجربہ بنا ہے، وہ تمام زمینی قوتوں اور تمام زمینی جلوؤں کا سر چشمہ ہے، چونکہ اس سے کوئی شے علیٰحدہ نہیں ہے، لہٰذا ہم سے بھی کوئی شے علیٰحدہ نہیں۔ درختوں کی عبادت کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ جنگل کی تہذیب نے درختو اور پودوں کے اسرار کو سمجھایا اور انسان نے درختوں اور پودوں کی عبادت کی، زندگی، ارتقاء اور موت کے ابتدائی تصورات ان سے وابستہ ہیں۔ درختوں کی عبادت اگر ابتدائی مذہب ہے تو بلا شبہ اس سے ذہنی اور جذباتی وابستگی انسان کے جلال و جمال کے اظہار کی اولین صورت بھی ہے۔ جنگل اپنی بے پناہ رحمتوں اور عنایتوں کی وجہ سے بھی انسان کا ایک بڑا ہمہ گیر تجربہ بنا ہے۔ ’عورت‘ تخلیق کی علامت ہے لہٰذا وہ صرف درخت کا استعارہ یا امیج نہیں بلکہ خود ’درخت‘۔ درخت کا حسن عورت میں ہے اور عورت کا حسن درخت ہے۔ ’ماں‘ کی کوکھ، اس کی شفقت اور محبت، اس کی رحمتوں کا سایہ، اس کا تقدس، اس کی تخلیقی قوت، سب درخت کی علامت میں جذب ہیں۔

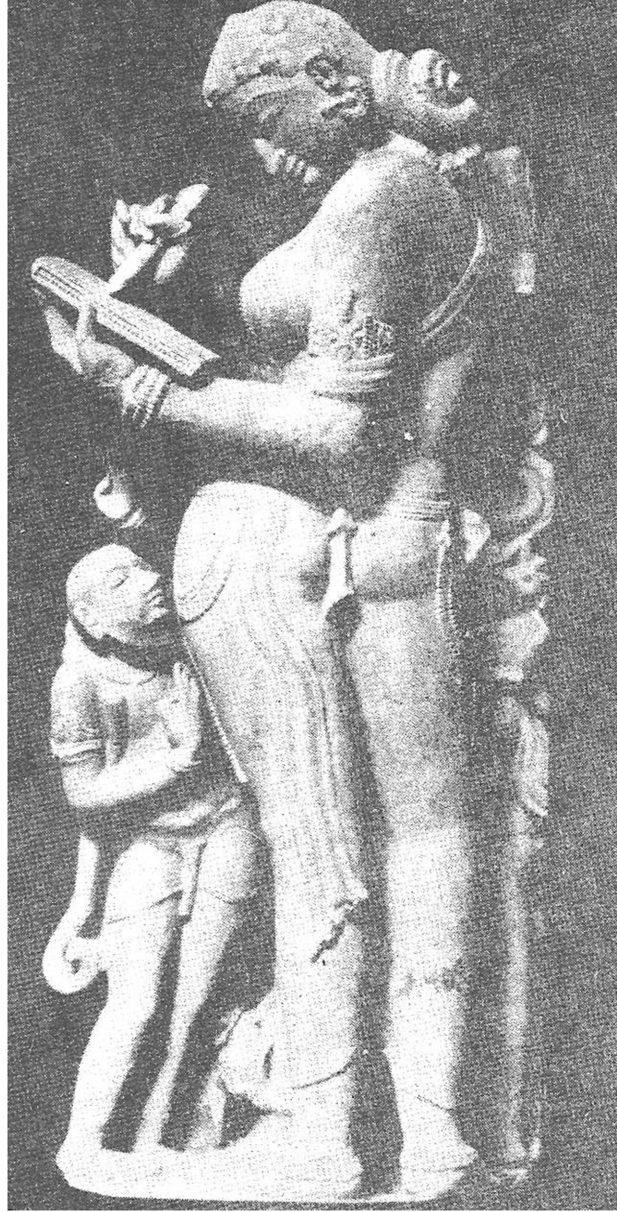
اسی طرح عورت کا حسن اور اس کے جلوے کے مظاہر، اس کا پیار، اس کی جنسی کشش، چاہے جانے کی آرزو اور جنسی ہم آہنگی کے ہیجانات، سب درخت میں نظر آئے۔ جنگل کی تہذیب سے موہنجودارو اور ہڑپا اور رِگ ویدے کے عہد تک اور اس کے بعد بدھ ازم، جین ازم کے زمانے سے اب تک درخت اور عورت کی یہ صورت قائم ہے۔



’درخت اور عورت‘

شمالی ہند کے پہاڑی علاقوں اور خصوصاً ہمالے کے قریب کے علاقوں میں ’ماں‘ کی عبادت کو ابتداء سے اہمیت حاصل رہی ہے۔ درگا، کالیہ، چمنداہ، مالیشاہ، اور مردینی وغیرہ کے مجسمے ان علاقوں

میں بڑے مقبول رہے ہیں۔ ان کی پرانی تصویروں کے علاوہ کانسی
پتھر اور تانبے کے مجسمے بھی ملے ہیں۔ ’عظیم ماں‘ کو فنکاروں نے
طرح طرح سے پیش کیا ہے۔ ’ماں‘ کے پیکر عموماً ایسے ہیں جن میں
وہ شیر پر سوار ہیں۔ بھینسے کی شکل کے عفریت پر حملہ کر رہی
ہیں۔ گردن میں کھوپڑیوں کی مالا ہے۔ ہتولی (شملہ) کے آٹھویں
صدی کے پتھر کا جو مجسمہ ملا ہے اس میں درگا کی خصوصیات کو
اُجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ شیر پر بیٹھی ہیں اور شیر جیسے
نہایت آرام سے سویا ہوا ہے۔ درگاہ کے جسم کا توازن متاثر کرتا
قدیم فنکاری کا یہ انوکھا نمونہ ہے۔ زیورات بہت کم ہیں، ہاتھ میں
ترِشول ہے۔ چاروں بازوؤں کی تشکیل ایسی ہے کہ پورے پیکر کی ہم
آہنگی اور جاذبِ نظر بن گئی ہے۔



’عورت ہندوستانی فن کا ایک بڑا شاہکار (کلکتہ میوزیم) (کھجوراہو، دسویں/گیارہویں صدی)

’ماں‘ کے کچھ پیکر ایسے ہیں جن میں شخصیت کی غضب ناکی بہتر طور ظاہر ہوئی ہے مہیشیا مردینی کا وہ مجسمہ عمدہ مثال ہے جو اتر پردیش کے کسی گاؤں سے دریافت ہوا ہے۔

بھینے (عفریت) کو دُم سے پکڑے ہوئی ہیں اور اس کی گردن اُن کی گرفت میں ہے۔ دھرتی ماں، کے قدیم مجسموں اور تصویروں میں چہروں کے تاثرات مختلف ہیں۔ ’نیشنل میوزیم‘(نئی دہلی میں بارہویں صدی (چولا عہد) کے مجسمے ’دیوی‘ اور ’پاروتی‘ (بیٹھی ہوئی) کالی (گیارہویں صدی) گنگا میا (گپت عہد، پانچویں صدی) کو ایک ساتھ دیکھتے تو چہروں کے تاثرات کا بہتر علم ہو گا۔ ’دھرتی ماں‘ کے پیکروں میں تحفظ دینے کا انداز بہت ہی واضح طور نظر آتا ہے۔ چہروں پر معصومیت اور ممتا دونوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ’ممتا‘ پورے پیکر کی روح ہے۔ مغلوں کے آنے کے بعد ان علاقوں میں تصویر نگاری کا رجحان شدّت سے ابھرا ہے۔ مصوری کے بیشتر نمونے ملتے ہیں جن میں کالیے اور درگاہ کی شخصیتوں کو مختلف انداز سے اُبھارا گیاا ایسی بیشتر تصویروں میں کھوپڑیوں کی مالا ’شیو لنگ‘ کھڑاؤں، کاسے اور مختلف جانوروں کے ساتھ رکھ کر ’ماں‘ کے پیکر کی معنویت میں وسعت اور تہہ داری پیدا کی گئی ہے۔ ’دیومالا‘ اور روایتی قصّوں کے مواد سے ان میں کئی جہتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ تصویروں میں سرخ، زرد، سیاہ اور بھورے رنگوں کا استعمال عام طور پر ملتا ہے۔

’عظیم ماں‘ کے کئی نام ہیں، لکشمیہ کو جن ناموں سےیاد کیا جاتا رہا ہے اور اب بھی یاد کیا جاتا ہے ان میں چند یہ ہیں:

سری، لکشمی، سری لکشمی، مہا لکشمی، سری سکتا، (رِگ وید)، ایشوری، پدما، کملا، بھگوتی، لوک ماتا، شکتی، گرہ لکشمی، راج لکشمی، ویر لکشمی، دھن لکشمی، وجے لکشمی، دھنیا لکشمی بھاگیہ لکشمی، وکشا لکشمی وغیرہ۔

ہندوستان کے بعض ایسے مجسموں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ پیکر انسان کے چہروں اور ان کے جسم کی تفصیل نہیں ہیں بلکہ ’عظیم ماں‘ یا ذاتِ اولین کے وہ آئینے ہیں کہ جن میں عورت اور مرد کو علیٰحدہ کر کے دیکھا نہیں جا سکتا۔ کائناتی عشق کے حسّی شعور نے ایسے پیکروں کی تشکیل کی ہے، آنکھیں جو کچھ دیکھتی ہیں، اسی منزل تک بات نہیں ہوتی بلکہ اس سے کہیں آگے ما بعد الطبعیاتی سطح اپنی طرف کھینچتی ہے۔ ’آٹھ ہاتھ‘ کائنات اور ’مکاں‘ کو اپنی

گرفت میں لئے ہوئے ہیں اور علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔ فن کاروں
کی داخلی بیداری ہی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ فنکاروں کے متحرک
وجدان نے مٹی، لکڑی، تانبے اور پتھروں کو غیر معمولی تخلیقی اظہار
کا ذریعہ بنایا ہے۔ ’وجدان‘ یا ’وژن‘ ہی رہنما ہے۔ قدیم فنکاروں کا
’وژن‘ ہی آنے والی نسلوں کے فن کاروں کی میراث ہے۔ تاریخی حالات
اور مقامی ماحول نے ہر دور میں انہیں متاثر کیا ہے۔ لٰذا اپنی میراث
سے فیض حاصل کرتے ہوئے فنکاروں کے رجحانات بھی بدلتے رہتے ہیں۔

جسم کے تئیں بیداری کی مثال بھی آسانی سے نہیں مل سکتی۔ اس
لئے کہ فنکاروں کی ذہنی تربیت میں جہاں مذہبی اور فلسفیانہ
خیالات و افکار نے حصہ لیا ہے، وہاں ’یوگ‘ کی عملی تعلیم نے بھی
بہت نمایاں حصّہ لیا ہے۔ پچھلے صفحات میں اس موضوع پر گفتگو ہو
چکی ہے۔ یہاں صرف چند بنیادی باتوں کو ذہن میں رکھنا کافی ہے۔
مثلاً یہ کہ ’یوگ‘ کے مطابق زندگی کے تحرک کا انحصار ہزاروں گزر
گاہوں (نادی) پر ہے اور ہر شے اپنی روح (پران) رکھتی ہے۔ جسم کے
اندر کئی چکر ہیں جن کے تجربوں سے انسان نے اعضاء کے غیر معمولی
عمل کو سمجھا ہے اور سانسوں میں باطن کی تمام قوتوں کو جمع کر
کے ان کے عمل کو اپنے اختیار میں رکھا ہے ۔ حددرجہ بیدار حواس نے
تمام قوتوں کو داخلی اضطراب اور اندرونی احساسات کو انگلیوں کی
نوک یا پوروں تک پہنچانے کی مدد کی ہے، مجسموں کی تخلیق میں
انسان کا وہ جسم اہمیت رکھتا ہے۔ جو سانسوں کی حرکت کے ساتھ
زندگی کے بے پناہ تحرک کا احساس رکھتا ہے جو داخلی طور پر بیدار
ہوتا ہے، پھیلتا ہے، سمیٹتا ہے۔

سانسوں میں قوتِ حیات سمٹ آتی ہے تو جسم کا رس ہر جانب پھیلتا
ہے یا پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ’پران‘ جس پر زندگی کا انحصار
ہے، حد درجہ متحرک ہو کر جسم کی تمام لہروں سے رشتہ قائم کر
لیتا ہے اور اپنے تحرک کا احساس عطا کرنے لگتا ہے، مجسمہ سازی
اسی تحرک کا انتہائی فن کارانہ اظہار ہے جو اعلیٰ سطح پر جمالیاتی
مسرتوں سے آشنا کرتا ہے۔

آٹھویں صدی کا تراشا ہوا ’عظیم ماں‘ کا جو مجسمہ بنیستور (اڑیسہ) سے دریافت ہوا ہے اعلیٰ فنکاری کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس مجسمہ میں کم و بیش وہ تمام اوصاف موجود ہیں کہ جن کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ فنی روایت کا نشان بھی ہے اور ما بعد الطبعیاتی، تصورات کا آئینہ بھی! ’’ درگا عفریت کو ختم کر رہی ہیں۔ ‘‘ یہ موضوع بھی ہے اور نقش بھی! — مارکنڈ یہ پران کے مطابق اس عفریت کو دیوتا شکست نہ دے سکے تو انہوں نے اپنے قہر کو اپنی سانسوں کی بے پناہ تپش میں تبدیل کیا اور اس کی صورت شعلوں کی بے پناہ قوتوں (پتحوں) کی ہو گئی اور ان سے ’عظیم ماں‘ کا پیکر اُبھرا۔’عظیم ماں‘ میں تمام دیوتاؤں کی قوتیں جذب ہو گئیں اور انہوں نے اس عفریت کو شکست دیدی!

اس مجسمہ کی تصویر میرے سامنے ہے۔ درگاہ یا ’عظیم ماں‘ کے جسم کے تحرک اور اعصابی کیفیتوں کو جس فنکارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے اُسے دیکھتے ہوئے فنکاروں کی ذہنی کیفیتوں کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہوتا۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ خود اِن طاقتوں اور قوتوں کو محسوس کر رہے تھے اور ان کی اعصابی کیفیتیں ان سے مختلف نہیں تھیں۔ اِس مجسمہ کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ فنکاروں نے ’عظیم ماں‘ کے جسم کو پورے کینوس کا جوہر تصور کیا ہے اور تحرک اور اعصابی کیفیتوں اور دوسرے پیکروں اور اشاروں سے اس پیکر کے جوہر کو پھیلانے کی فنکارانہ کوشش کی ہے۔ فن اور عقیدہ کی ہم آہنگی نے پیکروں کی ہم آہنگی کو متاثر کیا ہے، چہرے پر کسی قسم کا کوئی تناؤ نہیں ہے۔ باطن کا سارا تناؤ متحرک جسم میں ہے۔ چہرے پر نرمی، معصومیت اور سکون اور ممتا ہے۔ اعصابی کیفیتیں ایسی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایسے عمل سے کامیابی یقینی سے لہٰذا چہرے پر نرمی اور سکون کی وجہ سے بھی فتح کا یقین ہے۔

دُرگا کا ایک پاؤں عفریت کے سیدھے ہاتھ کی ہتھیلی اور اس کی پشت پر ہے۔ کمر سے جسم کچھ جھکا ہوا ہے۔ بایاں پاؤں عفریت کے پیچھے سہارا ہے۔ ان کے آٹھ ہاتھ مختلف علامتوں کے ساتھ ظاہر ہیں جن

میں تیر کمان، سانپ، ڈھال وغیرہ اہم ہیں۔ یہ سب عظیم ماں کی باطنی قوت کے مظہر ہیں۔ زیورات صرف آرائش کے لئے نہیں ہیں۔ بہت کم زیورات ہیں، جو ہیں وہ جسم کے مختلف حصّوں کی طاقت کو ظاہر کر رہے ہیں۔ خوبصورت آنکھیں نیم وا ہیں اور جھکی ہوئی ہیں، گول چہرہ تناسب کا جلوہ ہے، چھاتیاں متوازن ہیں، پیٹ اور ناف پُر کشش ہیں۔ عفریت کو بھی سجایا گیا ہے۔ اس کی اعصابی کیفیتیں بھی توجہ طلب ہیں۔ اس جمالیاتی پیکر میں مجوف جھکاؤ یعنی اندر کی جانب جاتی ہوئی اور اندر کی طرف جھکی ہوئی لکیریں (CONCAVE CURVE) ——— جانگھ کی محدب اور بھنچی ہوئی کیفیتیں اور عفریت کا افقی جبڑا، یہ سب جاذب نظر ہیں۔ اس مجسمہ میں عفریت کا پر سکون چہرہ سوالیہ نشان بن جاتا ہے، وہ عفریت جسے دیوتا ختم کرنا چاہتے تھے اور ناکام ہوئے، اسے دُرگا ختم کر رہی ہیں اور وہ پر سکون حالت میں قتل ہو رہا ہے؟ دراصل اس کے چہرے پر جو سکون اور اطمینان ہے، وہ ختم ہو جانے یا قتل ہو جانے کی آرزو کا اشارہ ہے۔ اس سلسلہ میں دو باتیں غور طلب ہیں:

(۱) درگاہ یا عظیم ماں کائنات اور ماورائے کائنات کی قوتوں کی مظہر ہیں۔ دیوتاؤں کے غضب کا سانسوں کی بے پناہ تپش میں تبدیل ہونا اور تپش کا شعلوں میں بدل جانا اور ان سے عظیم ماں کے پیکر کا ابھرنا اِسی حقیقت کی طرف اشارہ ہے۔ ’عظیم ماں‘ کائنات کی وحدت اور ماورائے کائنات کی قوتوں سے علیٰحدہ نہیں ہیں۔ دیوتا ان سے علیٰحدہ نہیں ہیں۔

اور:-

(۲) بنیادی مقصد روح کی آزادی ہے، مارکنڈ یہ پوران کے مطابق عفریت بھی روح کی آزادی اور ’سورگ‘ (جنت) کا متلاشی ہے لٰذا اس کی تمنا ہے کہ وہ عظیم ماں کے ہاتھوں قتل ہو تاکہ اسے آزادی نصیب ہوسکے۔ ’دیوی‘ اسے ختم کر کے آزادی عطا کر رہی ہیں، یہی وجہ ہے کہ اس کی آرزو چہرہ کا سکون بن گئی ہے!

ہندوستان کے جمالیاتی پیکروں میں ’عورت‘ تخلیقی اور حرکت کی
علامت رہی ہے،ہندوستانی مابعد الطبعیات کا تقاضا بھی یہی تھا۔
عورت تخلیق کا سر چشمہ اور تحرک یا حرکت کی علامت ہے۔
محبت ، ممتا، شفقت اور زندگی کی اعلیٰ اقدارِ سے پیار اس کی بنیادی
خصوصیات ہیں۔ ’کنول‘ سب سے عمدہ جمالیاتی علامت ہے۔ ’ماں‘
اور ’کنول‘ ہمیشہ ایک دوسرے میں جذب رہے ہیں۔ لکشمی کے پیکر
کے ساتھ ’کنول‘ کی تصویر کشی کئی لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے۔
شیو راما مورتی کا یہ خیال درست ہے کہ ہندو دیو مالا اور ہندو آرٹ
میں ان دونوں کی الوہیت اور حسن اور خوشبو کو علیٰحدہ کر کے
انفرادی طور سمجھنے کی کوشش مناسب نہیں ہے۔ کنول، ممتا،
محبت اور ماں کے پورے وجود کے رس کی علامت ہے۔ ’ماں‘ کی
فطرت میں شہد ہے اور اسی کے ساتھ وہ دودھ کے سمندر اور ندیوں
میں ’کنول‘ کی مانند ابھرتی ہے۔ کبھی ’کنول‘ پر بیٹھی نظر آتی ہے۔
کبھی کنول اس کے ہاتھ میں ہوتا ہے کبھی اس کے گلے میں کنول کے
خوبصورت پھول ہوتے ہیں۔ خود اس کا رنگ کنول کے مانند ہوتا ہے۔
اسی لئے وہ پدما (کنول) اور کملا بھی کہی جاتی ہے۔ ’کنول‘ کی قدیم
علامت نے بڑا پراسرارِ سفر کیا ہے اور بُدھ آرٹ نے اُسے جتنی شدّت
سے جذب کیا ہے ہمیں اس کا بخوبی علم ہے۔

’عظیم ماں‘ مہربان اور رحمتوں کا سر چشمہ تو ہیں لیکن ساتھ ہی
وہ بُری اور بدتر قدروں کے خلاف قہر بن کر لپکتی ہیں۔ ایسے لمحوں
میں بھی کائنات اور ماورائے کائنات کی ساری قوتیں ان میں سمٹ آتی
ہیں۔

اردھ نار ایشور ایک بنیادی تصور ہے۔ یہ شیو کا وہ پیکر ہے کہ جس
میں شیو نصف مرد اور نصف عورت ہیں۔ اردھ نار ایشور کے پیکر
پرانے مندروں میں موجود ہیں۔ اس کے تعلق سے اساطیری اور نیم
اساطیری اتنے قصے ہیں کہ ان کا تجزیہ کیا جائے تو ہندوستانی ذہن
کی عظمت کو سمجھنے میں بڑی آسانی ہو گی اور ساتھ ہی بدلتے
ہوئے سماجی حالات کے اثرات کی نشاندہی بھی ہو گی۔ لوک کہانیوں
میں اس پُر اسرار پیکر نے نمایاں حصّہ لیا ہے۔ وحدت کا یہ بہت ہی

پُر اسرار انتہائی رومانی اساطیری تصور ہے، جس کی ما بعد
الطبعیاتی سطحیں، جمالیاتی جہتوں میں نمایاں اور ظاہر ہوئی ہیں۔
شیو کائناتی جہتوں کے ہمہ گیر چکروں میں حصّہ لیتے ہیں اور
’وحدت‘ کے ایک پُر اسرار جمالیاتی پیکر میں ڈھل جاتے ہیں۔
ہندوستانی فنکاروں کے ارتفاعی تاثرات کے یہ پیکر سیکس، کو اعلیٰ
سطح پر لے جاتے ہیں۔ جنسی تجربہ سمادھی کا تجربہ بن جاتا ہے۔
’سیکس‘ وحدت یا اکائی کے چکر کی علامت بن جاتا ہے۔ ’عورت‘ مرد
کی بے پناہ طاقت کو بھی سمیٹ لیتی ہے اور مرکزی حیثیت اختیار کر
لیتی ہے۔ ’شکتی‘ اس کی علامت ہے۔ پدما، کملا یا لکشمی کے عریاں
پیکر، سیکس کی اعلیٰ ترین سطح کے نمونے ہیں۔ ’کنول‘ کے پھول کے
ساتھ بھی ایسے پیکر عمدہ تخلیق کا سر چشمہ ہیں۔

’بھاڑہت‘ سانچی، امراؤتی، کو نارک، متھرا، ایلیفنٹا، ایلورا، بھونیشور
وغیرہ میں عورت کے جو پیکر ملتے ہیں انہیں اسی روشنی میں دیکھنا
چاہئے۔ فنی اور جمالیاتی خصوصیات کا مطالعہ کرتے ہوئے مندرجہ
ذیل حقیقتوں پر نظر رکھی جائے تو ان کی جمالیات کی سطحوں کا
علم بھی ہو گا اور جمالیاتی مسرّت اور آسودگی بھی حاصل ہو گی:

بھرا ہوا جسم ، کھِلا ہوا بدن

ٹانگوں اور بازوؤں کے بغیر دھڑ کے مجسموں کی صفائی۔

چہروں کی لطافت اور نرمی

پُر وقار ترچھا پن

لچکدار جسم

جھکنے کے انداز کی لطافت

کولہوں کی نزاکت

متانت کا پُر وقار اظہار

بدھ ازم سے قبل مجسموں اور تصویروں میں عورتوں کے پیکر اسی نوعیت کے ملتے ہیں۔ بدھ ازم نے 'عورت' کے پیکر کو بھی متاثر کیا اور اسے بھی دھیان گیان میں ڈوبا ہوا اور باطن میں اُترا ہوا دکھایا۔ 'عورت' عبادت کے لئے کھڑی ہوئی تو مجسم عبادت بن گئی۔ گیان دھیان میں ڈوبی تو باطن کی گہرائیوں کی علامت بن گئی ۔ تارا اور پراجن پر متیا وغیرہ کے پیکر مثال کے لئے پیش کئے جا سکتے ہیں۔ اس کے باوجود قدیم روایت کی لہر تیز ہوئی اور تارا اور پراجن پر متیا وغیرہ کے پیکر بھی متحرک نظر آنے لگے ۔۔۔ کالی ، پاروتی، درگا، لکشمی اور سرسوتی جو بدھ ازم کے اثرات دم بخود اور غیر متحرک ہو گئی تھیں، حرکت میں آ گئیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ حرکت آہستہ آہستہ شروع ہوئی۔ چپکے چپکے جیسے کوئی دیکھ نہ لے۔ انتہائی ڈرامائی انداز میں، کسی کا خوبصورت پاؤں آہستہ آہستہ آگے بڑھا اور کنول کے پھول پر آ گیا اور اپنے تحرک کا احساس دلانے لگا، کسی کے ہاتھوں میں حرکت آ گئی اور یہ ہاتھ چپکے چپکے مختلف اساطیری علامتوں کو لئے سامنے آ گئے۔ بدھ ازم کی وجہ سے نسوانی پیکر بہت حد تک 'سمادھی' میں بیٹھ گئے تھے آہستہ آہستہ اُٹھ کر پھر کھڑے ہو گئے۔ 'تری بھنگا' عمل پھر ظاہر ہونے لگا ۔ دُرگا ، پاروتی، سرسوتی، اوما چمنڈا اور کالی وغیرہ کے مجسمے اور ان کی تصویریں اپنی اساطیری خصوصیات کے ساتھ اُبھرنے لگیں۔

تری بھنگا، تین گنے زیر و بم کا وہ عمل ہے جو عموماً چکر کی صورت ظاہر ہوتا ہے۔ فنکاروں کی انگلیاں جیسے نیچے سے اوپر کی طرف بڑھی ہوں، اس عمل میں چھاتیاں کاندھوں تک پہنچ جاتی ہیں۔ عورت (شکتی) ذاتِ لامحدود کی طرف بڑھتی محسوس ہوتی ہے، اس عمل میں عورت کے جسم کے خطوط، اس کے بھرے ہوئے جسم یا کھلے ہوئے بدن سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور اوپر کی طرف بڑھتے ہوئے ترچھے پن کا انتہائی نرم اور پر وقار اظہار ہوتا ہے۔ حسن و جمال یا دلفریب دلکشی کا توازن متاثر کرتا ہے۔ وحدت کا شعور تخلیق کو وحدت سے آشنا کرتا ہے۔

بھاڑہت، سانچی اور امراؤتی کے نسوانی پیکروں، متھرا اور کونارک کے عورت،درخت کے مجسموں اور سنگ تراشی کے نمونوں، ایلنیفٹا کی پاروتی، ایلورا کی جمنا اور سرسوتی (ندیوں کی دیویاں) بھونیشور کی مہیشوری اور جنوبی ہند کی گوری اور پرمیشوری وغیرہ کے پیکروں کو دیکھا جائے تو فنکاری کے عمل کی یہ بیشتر خصوصیات اُجاگر ہو جائیں گی۔

یہ سب پیکر ہندوستانی فن مجسمہ سازی اور سنگ تراشی میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

بھونیشور (اڑیسہ) کے شہرت یافتہ پیکر، پچارن [2] (پہلی صدی قبل مسیح) ’عورت‘ کے پیکروں کی تشکیل کی تاریخ میں ایک عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔ ’پجارن‘ کے دونوں ہاتھ سینے تک اُٹھے ہوئے ہیں۔ انجلی مدرا کا ایک نہایت ہی قدیم نمونہ ہے، بیضوی چہرہ، بالوں پر بہت حد تک واضح اور روشن لکیریں جن سے کان بھی چھپ گئے ہیں۔ آنکھیں کھلی ہوئی ہیں چہرے کی مناسبت سے خلق ہوئی ہیں۔ ہونٹ بڑے، خوبصورت، زیورات بہت کم، جوڑے ہوئے ہاتھوں کے نیچے ’ناف‘ کی صورت بہت واضح ، جس سے ایک زاویہ سا بن گیا ہے جو قدیم فن کاروں کے تخلیقی عمل کے رمز کو کسی حد تک سمجھاتا ہے ۔ ’ناف‘ کو واضح کرنے کی وجہ ’یوگ‘ کی تربیت ہے۔ اس مجسمے میں ’کنڈلی شکتی‘ کے تئیں بیداری کا احساس ملتا ہے۔ ’ناف‘ کے گرد ہی زندگی کی بنیادی قوت گردش کرتی ہے اور اسی سے سانسوں میں ترتیب پیدا ہوتی ہے۔

اتر پردیش کے پیکر ’یکشی کی عبادت‘ (پہلی صدی) کو دیکھئے تو اس میں ’انجلی مدرا‘ کا خوبصورت نمونہ ملے گا۔ یہ عورت ’عبادت‘ کر رہی ہے، دونوں ہاتھ عبادت کی علامت، کاندھے سے نیچے تک ایک ہی لباس شال کی طرح، کھلی ہوئی بیدار آنکھیں، جوڑے ہوئے ہاتھ کسی قدر جسم سے باہر، اس لئے کہ عورت کا سر اور اس کے ہاتھ کسی

[2] تصویر کے لئے دیکھیے:

Kramrisch, Stella: A Stone Relief From A Kalinga Railing Indian Antiquary Lx (1931) 89 Plate 2

قدر ترچھے ہیں (انجلی مدرا) چہرے اور ہاتھوں میں رُخ اور جہت کے
مطابق ہم آہنگی ہے۔ زیورات کم ہیں، لیکن چوڑیوں کی تعداد زیادہ
ہے۔ ایک بازو پر خوبصورت بازو بند ہے۔ گلے میں ہار ہے۔ کمر بند
بہت بھاری ہے۔ چھاتیاں ہاتھوں سے چھپی ہوئی ہیں۔ بالوں کو دو
جانب جوڑ کر خوبصورت مانگ نکالی گئی ہے۔بائیں جانب ’کنول‘ کے
پھول کی ہلکی سی جھلک ہے۔ ناف واضح ہے ۔ بھاری کمر بند کے
نیچے عضو مخصوص کو بہت ہی واضح طور پر نمایاں کیا گیا ہے،
تخلیق کی آرزو، عبادت کی صورت اختیار کر گئی ہو جیسے !

سانچی کی ایستادہ عورت ’سالابھ انجیکا‘ (دوسری صدی قبل مسیح)
ایک خوبصورت معنی خیز مجسمہ ہے۔ کھڑی ہوئی یہ عورت کائنات کا
ستون بن گئی ہے۔ چوڑیوں یا کڑوں سے بھرا ہوا ایک ہاتھ اوپر دیوار
سنبھالے ہوئی ہے! دوسرا ہاتھ نیچے کی جانب جس دیوار یا تختے کو
سنبھالے ہوئی ہے وہ منقش ہے۔ کنول کے پھول صاف نظر آرہے ہیں۔
آنکھیں بند، مانگ واضح، اُبھری ہوئی چھاتیاں، ناف اور عضوِ مخصوص
جاذب نظر، زیورات ہلکے ہیں۔ ہار اور کمر بند توجہ طلب ہیں، ایک
پاؤں میں بہت سے کڑے، خوبصورت ہونٹ، قدرے جھکے ہوئے یہ قدیم
فنکاری کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ ۱؎

’’یکشی طوطے کے پنجرے کے ساتھ‘‘ کشان عہد (دوسری صدی متھرا)
کا یادگار شاہکار ہے۔ گردن جھکی ہوئی ہے۔ ہونٹوں پر مسکراہٹ
ہے۔ ایسی پیاری اور دلفریب مسکراہٹ کی تصویر آسانی سے نہیں
ملتی۔ چھاتیاں بھری بھری، ناف بہت واضح، ایک ہاتھ کمر پر، دوسرے
ہاتھ میں طوطے کا پنجرا، خوبصورت ٹانگیں، کمر بند بھاری، کمر بند کے
نیچے عضو مخصوص بہت ہی واضح ، کمر میں لچک، ہاتھوں میں بہت
سی چوڑیاں، کانوں میں موٹے موٹے بالے۔

پانچویں صدی کی پاروتی (ایلورا) بیٹھی ہوئی ملتی ہے۔ چہرے پر
کامرانی اور فتح کا احساس ہے۔ چوسر میں کامیابی کا تاثر چہرے پر
واضح ہے۔

۱؎ تصویر کے لئے دیکھئے :

KRAMRISCH, STELLA INDIAN SCULPTURE ')PHILADELPHIA UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA PRESS(

چھٹی صدی کی ماتا۔ (سکند ماتا) کھڑی ہوئی ہیں۔ چہرا پر ممتا، بالوں کی آرائش واضح، آنکھیں پیار و محبت سے قدرے جھکی ہوئی ، شفقت کے ہاتھ بچے کی طرف سکند کو ایک ملازمہ گود میں لئے کھڑی ہے۔ ناف واضح لیکن اس کے نیچے کپڑا، صرف ایک چھاتی نمایاں ہے۔

بھونیشور (آٹھویں صدی) کی ’ساکھی (نصف پیکر) تخلیق کا عمدہ نمونہ ہے۔ اس کا ’فارم‘ توجہ طلب ہے۔ پتھر تراش کر مجسمہ باہر نکالا گیا ہے، کینوس میں اپنے خوبصورت جسم کے ساتھ جیسے یہ عورت جم سی گئی ہے اور گُم سُم ہے، کھوسی گئی ہے۔ رقص کی کیفیت پورے مجسمہ پرچھائی ہوئی ہے، گردن کسی قدر جھکی ہوئی، آنکھیں بند ہیں، خواب میں جیسے خود اپنے وجود کے رقص سے لطف اندوز ہو کر کچھ سوچ رہی ہو۔

کھجو راہوہ کی ’دیوی‘ ایک شکستہ پیکر کی صورت میں سامنےہو بڑی بڑی بند آنکھیں، عبادت میں ڈوبی ہوئی، دونوں ہاتھ چھاتیوں کے درمیان، لمبی انگلیاں، چہرے پر سکون، متانت، ایسی آسودگی کا تاثر جیسے دیوی اپنے باطن میں گم ہو۔ بند خوبصورت ہونٹ، عبادت کا پیکر، اندرونی بیداری کا عمدہ نمونہ!

دسویں صدی کی سرسندری اپنی لچک کی وجہ سے توجہ طلب ہے۔ رقص کا انداز ہے، ناف اور چھاتیاں واضح ہیں۔ بھویں اوپر کی جانب اٹھی ہوئی ہیں۔ زیورات کی ترتیب متوازن ہے۔ خوبصورت پیٹ اور ناف کی طرف فنکار کی توجّہ زیادہ رہی ہے۔ آنکھیں بند ہیں، ہونٹوں پر ہلکی سی مسکراہٹ ہے۔

دسویں صدی کی ایک عورت، (بھونیشور) انتظار کرتے ہوئے سراپا انتظار بن گئی ہے۔ فنکاروں نے انتظار کے لمحے کو بڑی چابکدستی کے ساتھ اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ ایک انگلی ہونٹوں پر ہے۔ یہ انداز پورے مجسمہ کی روح ہے۔ چھاتیاں خوبصورت اور ابھری ہوئی ، سنورے ہوئے بال، ناف بہت واضح، ہاتھوں میں کڑے۔

ان کے علاوہ مالوہ کی چند رولی (دسویں صدی) راجستھان کی ہر
ساگری (۹۷۳ئ) مالوہ کی دیوی (دسویں صدی) چودھویں صدی کی
بھودیوی وغیرہ فنکاری کے عمدہ نمونے ہیں سولھویں صدی کے مندروں
کے ستونوں پر عورتوں کے جو پیکر ملتے ہیں وہ بھی فن کاری کی
اعلیٰ خصوصیات کو پیش کرتے ہیں۔ بھودیوی،منجمد رقص کی ایک
عمدہ مثال ہے۔ کانسی کا مجسمہ ہے۔ دیوی کنول کے دو پائے پر
کھڑی ہے۔ بائیں پاؤں پر پورے جسم کا بوجھ ہے۔ ایک ہاتھ کہنی سے
کسی قدر اٹھا ہوا ہے۔ اس ہاتھ میں ایک پھول ہے ’کنول ‘ کو بہت
اہمیت دی گئی ہے۔ آرائش میں زیورات بھی توجّہ طلب ہیں۔

ان پیکروں کی عکس پذیری میں موزونیت، اظہاریت، تخیل اور واہمہ
کی آمیزش اور ترتیب کی حرکت سب غور طلب ہیں۔ ایسا محسوس
ہوتا ہے جیسے ان کے ’فارم‘ موضوع اور تخیّل کے تخلیقی دباؤ سے
پھولوں کی طرح پھوٹ پڑے ہیں۔

اس کے علاوہ کالی، چمنڈا، تارا اور ماریچی وغیرہ کے پیکروں پر
نظر رکھیں تو اس سچائی کا علم ہو گا کہ یہ سب کائناتی رقص سے
نہ صرف متشابہ ہیں بلکہ اس رقص کے ’ہم اصل‘ اور متجانس حسی
پیکر یا ’آرچ ٹائیپس‘ہیں۔مدورا کے مندر میں دیوی کے رقص کا پیکر جو
’شکتی‘ کا مظہر ہے، شیو کے ٹنڈو مدرا میں نظر آتا ہے۔

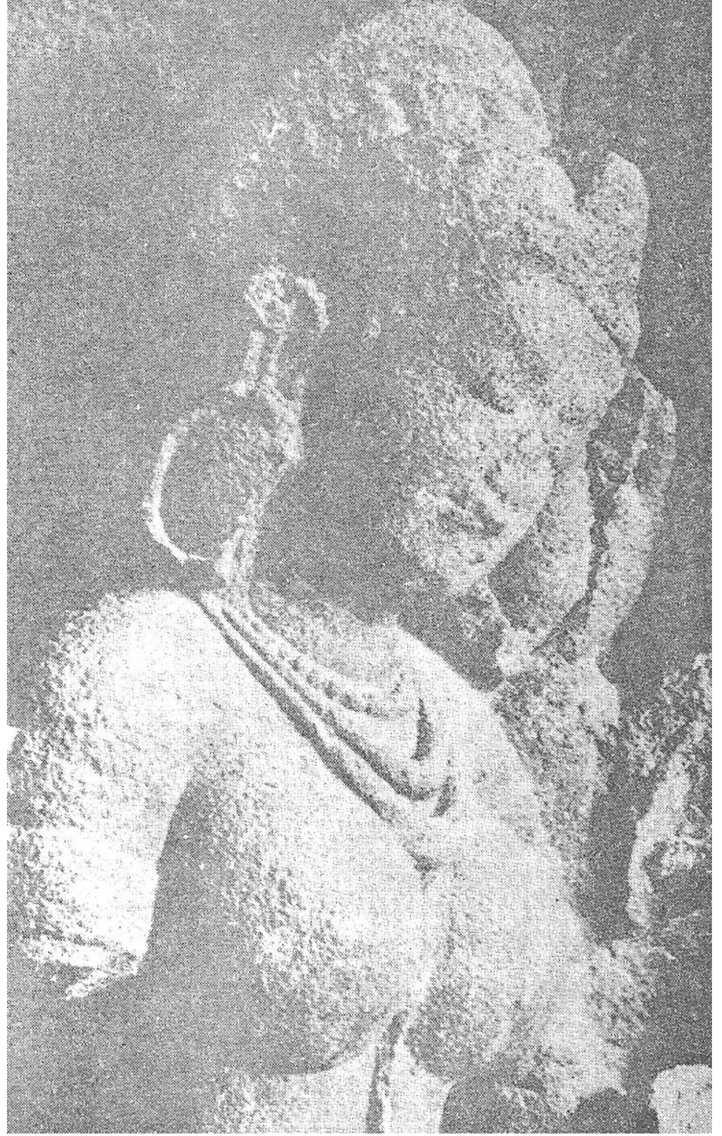
ہندوستانی فنکاروں نے کائناتی رقص کے جلال و جمال کو عورتوں کے
پیکروں سے بھی ابھارا ہے۔ ایسے رقص کی کیفیتوں میں توازن اور ہم
آہنگی کے ساتھ ما بعد الطبعیاتی اور روحانی سطحوں کی عظمت بھی
ہے۔ روح کی جدو جہت اور داخلی بیداری دونوں کی علامتیں ملتی
ہیں۔ دُرگا، کالی، چمنڈا اور تارا کے مجسموں میں اچھی اور
بری قدروں کے تصادم، بُری قدروں کی شکست اور کامیاب جدو جہد
اور فتح کے اعلیٰ احساس کو پیش کیا جاتا رہا ہے۔

بدھ ازم میں ’شکتی‘ کا تصور شامل ہوا تو تارا بھی رقص کرنے لگی
اور بنگال میں وجر تارا اور ماریچی کے مجسمے بننے لگے چمنڈا کی
گردن میں دُرگا اور کالی کی طرح کھوپڑیوں کی مالا اور ہڈیوں کی

زیورات نظر آنے لگے۔ پاروتی ، گوری اوما، پراجن پار متیا وغیرہ کے
پیکروں میں جو سکون ہے،وہ کسی خوبصورت سی شام کی خاموشی
کی یاد دلاتا ہے۔ چہروں پر سکون اور ہونٹوں پر ہلکی سی
مسکراہٹ ہے اور طمانیت، ممتا ، محبت، حسن نشاط انگیزی لطافت
اور نزاکت وغیرہ ان کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ داخلی خوشگوار آہنگ
اور لطیف تر ارتعاشات کے تئیں بے ساختہ بیداری کے یہ عمدہ نمونے
ہیں۔

یہ سب پیکرِ ذاتِ لا محدود سے مطابقت رکھتے ہوئے ایک ہی ’چکر‘ کی
علامتیں بن گئے ہیں۔ ’وحدت ‘ کے دلکش ، شیریں اور سریلے ’نغموں‘
کا اظہار ان پیکروں میں بڑی شدت سے ہوا ہے۔

★★



اَوما‘ (ایلیفنٹا)

مجسمہ سازی (ج)

میتھن



میتھن آٹھویں صدیء ایلورا

رقص،موسیقی اور فنِ تعمیر کی طرح ہندوستانی مصوّری اور مجسمہ سازی کی بھی عظیم تر خصوصیت اکائی، یا ’وحدت‘ ہے، ایک ہی ’کنوس‘ کے پیکروں میں داخلی معنویت ہوتی ہے اور ان پیکروں کا آہنگ ایک دوسرے سے پر اسرار رشتے رکھتا ہے۔

’اکائی ‘ یا ’وحدت‘ ہی کی تشریح ہوتی ہے اور اس کی جہتوں سے آشنا کیا جاتا ہے۔ ڈرامائیت جو جمالیاتی انبساط میں اضافہ کرتی ہے ایک قدر بن جاتی ہے۔ تصویروں اور پیکروں کی مثالی نقاشی اور تمثیل کی وحدت کو پالینا ہی ہندوستانی جمالیات، کا سچّا عرفان ہے۔

فنکاروں کے ذہن نے مختلف پیکروں اور تصویروں اور مثالی نقاشی اور تمثیل میں گہری آفاقی اقدار، کی تخلیقی بازیافت بھی کی ہے۔ الہ آباد کے مشہور مجسمہ ’ اوما مہیشور ‘(دسویں صدی) کو دیکھئے تو یہ سچائی واضح ہو جائے گی، اجنتا کی تصویروں کا جادو بھی یہی ہے، مندروں کی دیواروں کی آرائش و زیبائش اور تفصیلات میں بھی وحدت کا یہی عرفان ملتا ہے، امراؤتی میں واقعات کے ڈرامائی ’بہاؤ‘ کا اندازہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے، اکثر تو یہ محسوس ہوتا ہے جیسے پیکروں کے چہروں کے تاثرات ہی پھیل کر آگے بڑھ گئے ہوں۔

’وحدت‘ یا ’اکائی‘ کا احساس ہی تخلیقی فنکار کے وژن، میں نشاط انگیز ہیجان پیدا کرتا ہے اور اسے پھیلاتا ہے اور دیوی دیوتاؤں ، فوق الفطری عناصر، جانوروں ، پودوں، درختوں، اور پھولوں کے آہنگ میں

ارتعاشات کی یکسانیت کو تلاش کر لیتا ہے۔ گوتم بدھ کی ایک تصویر اس وقت میرے سامنے ہے، بدھ اپنے خاص وقار اور انداز سے کھڑے ہیں ندی کے کنارے ان کے پیکر کا جلوہ جیسے پوری کائنات کے جلوؤں کا مرکز ہو، نروان کے بعد بدھ نے غسل کیا ہے یا یہ غسل نروان کا اشارہ ہے، نروان اگرچہ ایک فرد کا عظیم تر کائناتی شعور اور عظیم تر اور انتہائی تہہ دار اور معنی خیز تجربہ ہے لیکن اس تصویر میں محسوس یہ ہوتا ہے جیسے اس تجربے اور شعور سے ساری کائنات متاثر ہوئی ہے، تمام عناصر پر اس کا گہرا اثر ہوا ہے اور سب کا رد عمل ظاہر ہو رہا ہے، آسمان پھول برسا رہے ہیں، دیوتا نیچے اتر آئے ہیں، پاتال سے ناگا بھی آ کر اس عظیم تر مظہر، یا تکمیل کا مشاہدہ کر رہے ہیں ’ ندی کی دوسری جانب‘ ہرن اپنے بچے سے اس کے متعلق سر گوشی کر رہا ہے، ’نروان‘ جیسے کوئی انتہائی ہیجان خیز اور سنسنی خیز تجربہ ہے جس کی شعاعیں ہر طرف بے اختیار پھیل گئی ہیں۔



میتھن تیرہویں صدی (کونارک)

عناصر کی تمام رگوں میں جیسے ایک سی برق دوڑ گئی ہو، کینوس، پر
ان تمام عناصر کی ایسی پیش کش حیرت انگیز ہے اور اس سے زیادہ
حیرت انگیز وہ مرکز ہے کہ جس سے تمام عناصر و اشیاء وابستہ ہیں،
بدھ کا نروان جیسے تمام عناصر کی نجات کا ضامن ہو، یہاں تحرک
بھی ہے اور عناصر کے شعور و احساس کی وحدت بھی!

’اکائی‘ یا وحدت، کا یہ شعور ہندوستان کا قدیم ترین شعور ہے،
تخلیقی آرٹ میں اسی کے جلوے اب تک ملتے رہے ہیں۔ اس کے پیش
نظر میتھن (MITHUNA) کا مطالعہ کیجیے تو تخلیقی فکر کے نظارے اور
جاذب نظر بن جائیں گے ’’مکمل ہم آہنگی‘‘ اور ’’عورت اور مرد کے

مکمل ملاپ‘‘ کو میتھن کہتے ہیں۔ دوسری صدی قبل مسیح سے ایسے
پیکروں کی مثالیں ملتی ہیں یقین ہے کہ اس سے قبل بھی اسے اہمیت
دی گئی ہو گی، سانچی کے استوپ نمبر ۲ پر بھی اس کی ایک واضح
مثال موجود ہے، انسان کا جسم اور گھوڑے کا چہرہ اور درخت سے
لپٹی ہوئی عورت وغیرہ اس کی ابتدائی مثالیں ہیں۔

’میتھن‘ کُل اور کلیّت کا علامتی اظہار ہے جو عورت اور مرد کے مکمل
ملاپ کو پیش کرتا ہے، یہ قدیم تصور کہ دوشیزہ بیل کو چھولے تو اس
پر نئی بہار آ جاتی ہے، کسی دوشیزہ کے پاؤں کسی درخت سے لگ
جائیں تو اس پر نئے پھول آ جائیں کم اہم نہیں ، ’عورت‘ کے تحرک
(شکتی) کو تانتروں میں بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ ’عظیم ماں‘ ’شکتی‘
کی علامت ہے، مرد کی تکمیل عورت سے ہوتی ہے لہٰذا مکمل جنسی
ملاپ کو ایک روپ یا ایک صورت میں دیکھنے کا رجحان ہمیشہ رہا
ہے ، آج بھی کئی علاقوں میں بارش کے لیے عریاں عورتیں کھیتوں میں
ہل چلاتی ہیں، چاندنی رات میں گیت گاتی ہیں نیچر میں تحرک پیدا
کرنے یا فطرت کو ’شکتی ‘ کی بے پناہ لمسی کیفیتوں سے آشنا کرنے
کی یہ لاشعوری خواہش توجہ طلب ہے۔ یونان میں ایک وجود کو دو
حصوں میں تقسیم کرنے کا حسّی تصور موجود تھا اور یہ لطیف خیال
تھا کہ دونوں حصّے ایک دوسرے کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں اور
جب مل جاتے ہیں اور مکمل جنسی ہم آہنگی ہو جاتی ہے تو وجود،
مکمل ہو جاتا ہے، اُپنشد میں کہا گیا ہے کہ ابتداء میں ’ذات‘ تنہا تھی،
اس نے ہر جانب دیکھا ، کوئی نہ تھا ، تنہائی کا خوف اس لیے جاتا رہا
کہ اس کے علاوہ کوئی نہ تھا مگر یہ احساس کم جان لیوا نہ تھا اس
لیے کہ اس طرح تنہا جینے میں کوئی لذت نہ تھی، اس میں آرزو پیدا
ہوئی، یہ آرزو بڑھی، اس کے وجود سے لگ کر ’عورت‘ بڑھنے لگی
دونوں ایک دوسرے میں جذب رہے۔

انسان اور اس کی فطرت کی اس ہم آہنگی نے فنونِ لطیفہ کو گہرے
طور پر متاثر کیا ہے اور مصوری اور مجسمہ سازی کے فن میں ایک
اہم ترین جہت پیدا ہوئی ہے۔

مجسمہ سازی میں اس ’یوگ‘ کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی کہ جس
کی بنیاد ’جنس‘ یا ’سیکس‘ پر تھی، مختلف ’آسن‘ پیش کیے گئے شیو
اور پاروتی ، گوری یا کالی وغیرہ کے ’آسن‘ اسی کی معنی خیز علامتیں
ہیں، ’شکتی‘ شیو کو گرفت میں لیتی ہے، اسے متحرک کرتی ہے اور
سینے سے لگا لیتی ہے، بیل کی طرح اس کے گرد بڑھتی ہے اور اس سے
لپٹ جاتی ہے، ’عورت ‘ کا درخت سے لگنا یا اس پر چڑھنا اس کی
طرف اشارہ ہے، فنکاروں نے اس فطری مقناطیسی کیفیت اور اس
سے پیدا شدہ ارتعاشات کو جسم کے مختلف عضو کے تحرک کی تجسیم
میں پیش کیا ہے، ہم آغوشی کی ایسی کیفیتوں کو چڑھتی ہوئی اور
لپٹی ہوئی بیل (LATA VESHTITAKA) سے تعبیر کیا گیا ہے، اسی طرح ہم
آغوشی کی علامتی صورت کی کیفیتوں کو درخت پر چڑھنے (VRISKSHA
DHIRUDHUKA) سے تعبیر کیا گیا ہے۔



میتهن (کارل پہلی صدی / دوسری صدی عیسوی)



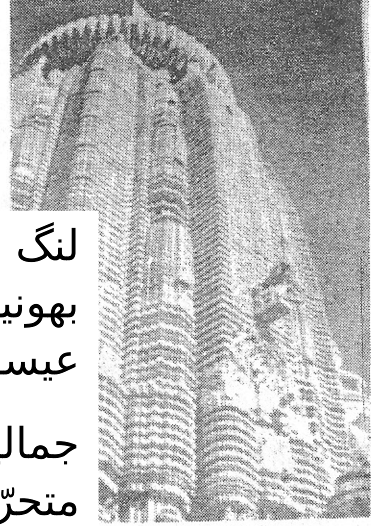
میتھن (کھجوراہو، دسویں گیارہویں صدی)

’میتھن‘ جنسی ہم آہنگی اور مرد اور عورت کے جنسی ملاپ کا عجیب
و غریب علامتی عمل رہا ہے، ’جنسی ملاپ‘ کے احساس کو دوسرے
پیکروں کی مدد سے بھی پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے، بعض
مندروں کی دیواروں پر دو سانپوں کی ہم آہنگی اسی کا علامیّہ ہے،
بعض تصویروں میں ’ناگ‘ پانی کے تیز بہاؤ میں لہروں سے لذّت لیتا ہوا
نظر آتا ہے۔ میتھن ، ماورائیت کی لہروں اور حسّی سطح پر انسان اور
فطرت کی ہم آہنگی کے ارتعاشات کو نمایاں اور ظاہر کرتا رہا ہے۔
اس نے ’’مدرا‘‘ کو بہت اہمیت دی ہے، اس طرح رقص کی کئی
کیفیتیں شامل ہو گئی ہیں جسم کے مختلف حصّوں کی تجسیم میں

’مدرا‘ کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے اور ساتھ ہی کئی اہم علامتوں کو شامل کیا گیا ہے، ہاتھوں اور انگلیوں کے اشارے بھی توجہ طلب ہیں اور ’کنول‘ ’چکر‘ پہیے ‘ اور پھول وغیرہ کی علامتیں بھی دعوتِ غور و فکر دیتی ہیں ان علامتوں اور اشاروں سے میتھن کی معنویت گہری ہوئی ہے اور اس کی کئی جہتیں بھی پیدا ہوئی ہیں، وحدتِ کل، وقت کا دائرہ، سمادھی کے تجربے میں ہر شکے کا سمٹ آنا، جنسی لذت کے ذریعے تمام مظاہر سے آشنا ہونا وغیرہ چند جہتیں ہیں جن سے میتھن کی معنوی گہرائی کا علم ہوتا ہے۔

اڑیسہ کے تیرہویں صدی کے دو عریاں پیکروں سے میتھن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے، اس مجسمہ کو دائرے کی صورت میں تراشا گیا ہے، چند زیورات واضح طور پر نمایاں ہیں، جنسی عمل کا ایک ’ آسن ‘ رقص کے انداز میں ظاہر ہوا ہے، وحدت یا اکائی کا بنیادی تصوّر واضح ہے۔ چہروں کے تاثرات جذبات کی ہم آہنگی اور تکمیل کے احساس کا آئینہ ہیں، ٹانگوں، ہاتھوں اور انگلیوں سے لذت آمیز لمحوں کے اچانک رک جانے کا احساس ملتا ہے، فنکاری عروج پر ہے۔

اسی صدی کا ایک مجسمہ بھونیشور میں محفوظ ہے، اس میں کنول اور درخت اور ڈالیاں عورت کی علامتیں ہیں، ریاست بہار میں دسویں صدی کا مجسمہ ’ناگ راج‘ اور مہا رانی، بھی میتھن کی ایک عمدہ مثال ہے، دو سانپ ایک دوسرے سے قریب تر ہیں ، ناگ راج اور رانی دونوں کے سر کے اوپر جو لکیریں ہیں وہ لہروں کی صورتوں میں ہیں کھجوراہو میں اوما اور مہیشور اور گنیش اور شکتی، اجنتا کے دروازوں کے پیکر اور ایہولے کو ناز اور لنگ راج (اڑیسہ) مندروں میں اس کی عمدہ مثالیں موجود ہیں۔ موریا ’سنگا‘ کلنگ ، ستاواہنا، گندھار، کوشان، اکشورا کو، گپت، واکا تک، راشٹر کوٹے، نولا نیا ، چھولا چنڈیلے، پالوا، غرض ہر عہد میں میتھن کو اہمیت حاصل رہی ہے۔



لنگ راج مندر — بھونیشور، گیارہویں صدی عیسوی

جمالیاتی تجربے کی متحرّک اُٹھان!



مالا پورم کا معروف مندر — ساتویں صدی عیسوی

کنڈنی یوگ کا جلال و جمال پتّھروں میں ڈھل گیا ہو جیسے!

مجسم□ سازی (د)

ترى مورتى

بر□ما

ہندوستان کے کچھ پیکروں سے حسّیات کی اعلیٰ ترین سطحوں کا علم ہوتا ہے۔ 'ماں ' شیو، برہما، وشنو، نٹ راج، شیو لنگ، میتھن، تر مورتی اور بدھ، حسیت کی شدت اور اس کی عظمت کی عمدہ مثالیں ہیں، شیو، نٹ راج، شیو لنگ، تر مورتی اور بدھ وغیرہ کے پیکروں کی ہئیت میں جو لا محدودیت ہے وہ 'نیچر' کے نظامِ مراتب کے تسلسل میں صورتوں کے گہرے ادراک ہی سے پیدا ہوسکتی ہے، طریقِ ترتیب اور شکل پذیری کے عمل میں 'نیچر' سے باطنی رشتے اور فطرت اور باطن کی دلکش مطابقت اور ہم آہنگی کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، ایسے تمام پیکروں کی وحدتیں معنی خیز تمثیل وحدتیں بن گئی ہیں، ان کے نمونوں (PATTERN) خاکوں اور ہئیتوں پر نظر رکھی جائے تو موضوع سے انہیں علیحدہ کرنا ممکن نہ ہو گا۔

حسن کی تخلیق کا حسن تو یہی ہے کہ موضوع اور ہئیت کو کسی منزل پر علیٰحدہ دیکھنا ممکن نہ ہو فنکاروں کا وژن، حد درجہ مدرک (PERCEPTIVE) ہے۔ اعلیٰ تخلیق میں کم و بیش تمام خصوصیات موجود ہیں، کثرت میں وحدت، رنگا رنگ کیفیتوں میں اکائی کا جلوہ 'ہم آہنگی' تناسب توازن ، جہتوں کا احساس طول و عرض پر گہری نظر، اتحاد اور رمز ، کنایہ اور علامت!

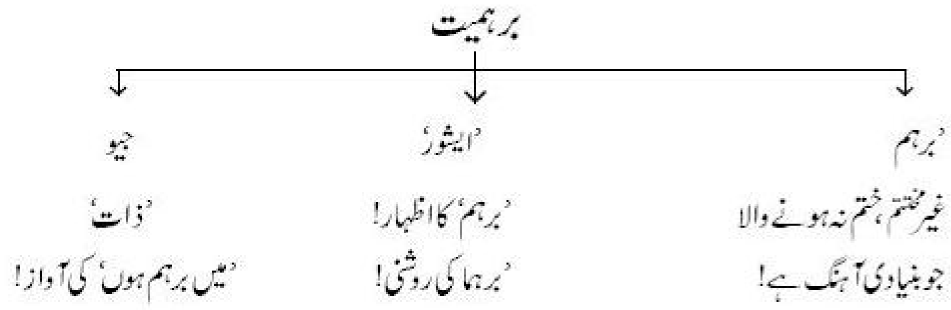
ایلیفنٹا کی تری مورتی کو اس گفتگو کی روشنی میں دیکھیے تو ان تمام سچائیوں کی پہچان ہو جائے گی، یہ ہندوستانی فنکاری کا ایک عظیم شاہکار ہے، خاموشی اور حرکت کی تجسیم کی یہ ایسی منفرد صورت ہے کہ دنیا میں دوسری کوئی مثال نہیں ملتی، اس کے تین چہرے وجود کی تین جہتوں کو پیش کرتے ہیں یہ باطن کے تحرک کی تین سطحوں کی اعلیٰ ترین جمالیاتی تجسیم ہے، مرکزی چہرے پر وقار سکون اور گہری متانت کا جمالیاتی نمونہ ہے، حد درجہ پر اسرار، خاموش اور استغراق میں ڈوبا ہوا، یوگ کا نقطہ عروج ، دائیں جانب جو چہرہ ہے وہ پیار، محبت اور آرزو مندی میں غرق ہے، تخلیق کی

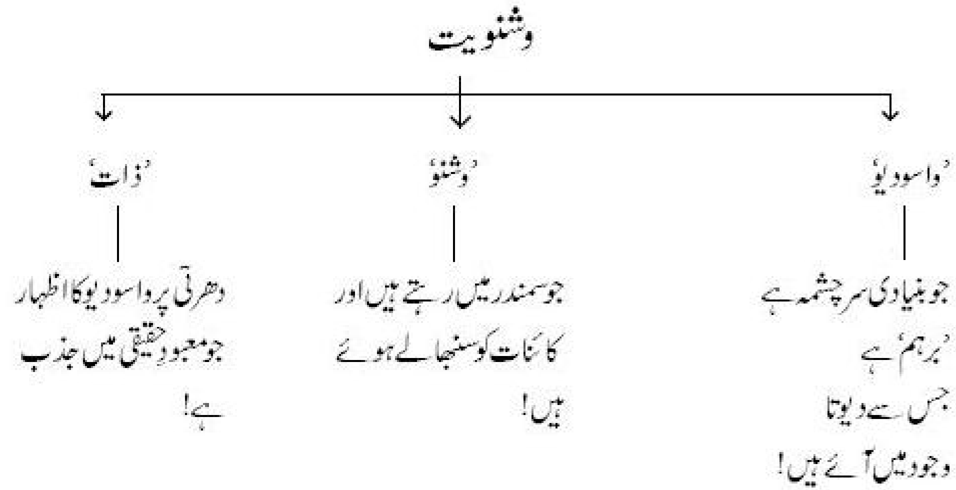
علامت ہے، محبت کرنے والا خالق ’تخلیق‘ کا جلوہ بن گیا ہے یا یہ کہیے
کہ خود ’تخلیق‘ بن گیا ہے، اس طرح یہ صورت تخلیقی عمل کی ایسی
علامت ہے کہ دوسری کوئی مثال کہیں نہیں ملتی۔

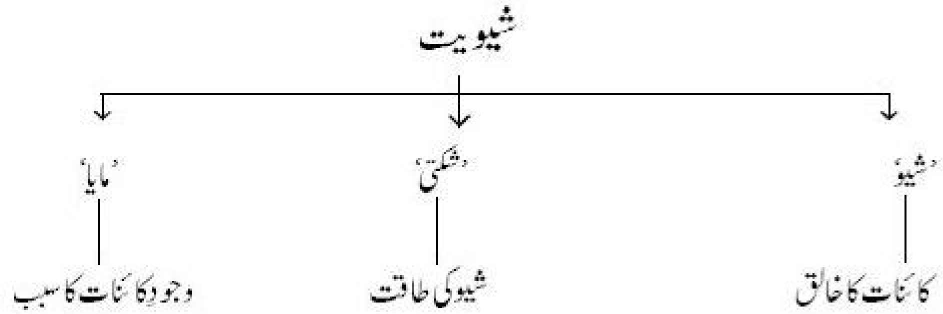
بائیں جانب جو چہرہ ہے وہ کسی قدر ا داس، سوچتا ہو اور غور کرتا
ہوا نظر آتا ہے، ساتھ ہی جلال کی علامت بھی ہے ، تخلیقی فکر نے
’خالق‘ کا وہ چہرہ پیش کیا ہے جو ہر شے کو اپنے اندر کھینچ لینے کی
بے پناہ قوت رکھتا ہے اور بات اسی حد تک نہیں ہے بلکہ اس چہرے کا
تاثر ایسا ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے ہر شے اندر کھنچتی جا رہی
ہے، خود ’خالق‘ کا اپنا وجود اپنے اندر سمٹتا جا رہا ہے کھنچا جا رہا
ہے!

تری مورتی خالق کے تین بنیادی آہنگ (برہما ، وشنو اور شو) کی
تین واضح جہتیں لے کر آئی ہے، یہ بنیادی نقطے نشان کی علامت بھی
ہے اور وجود کی وحدت کی بے پناہ رمزیت کا اشارہ بھی!

ہندوستان میں ’تین کی وحدت‘ یا تین کے مجموعے کی مذہبی اور ما
بعد الطبیعاتی تفکر میں جو اہمیت ہے ہمیں اس کا علم ہے، مندرجہ
ذیل خاکوں پر نظر ڈالیں تو اس کی عطا کی ہوئی بصیرت کی پہچان
میں آسانی ہو گی:







ایک جس میں سب ہیں اور جس سے سب کا ظہور ہے! جو شیو کو متحرک کرتی ہے! مادّی شے کا جوہر!

—اور ’تری مورتی‘ ان تینوں کی وحدت کا ہمہ گیر جلوہ ہے، ان کی تمام ما بعد الطبیعیات اور رومانیت اور جمالیات کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے!



’ماریچی‘ بدھ — ایک پچھلا جنم۔تین چہرے اور چار ہاتھ توجّہ طلب ہیں(رتنا گری، اُڑیسہ) –

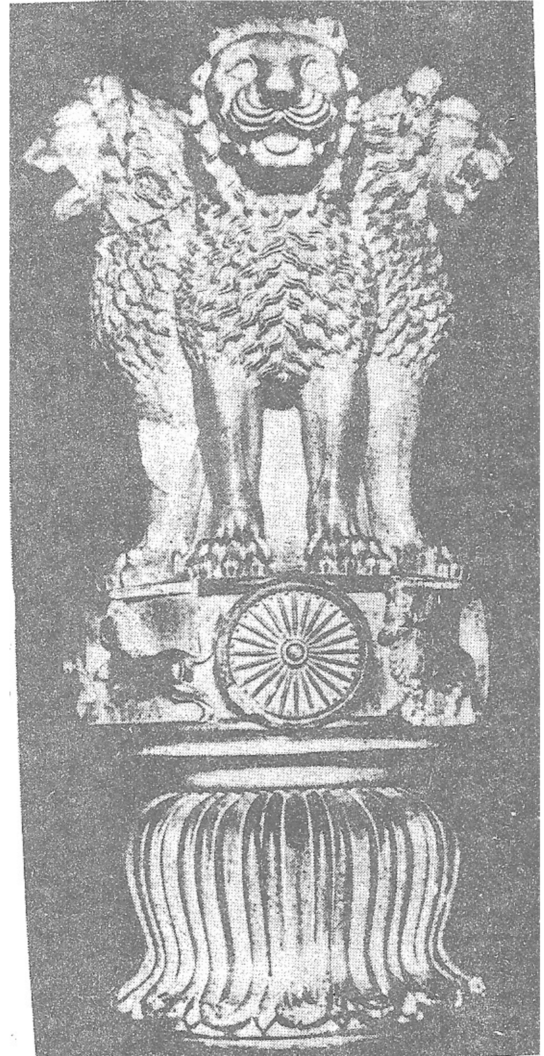
ما بعد الطبعیاتی تجریدیت کو اس علامت سے جلوہ بنا دینا غیر معمولی کارنامہ ہے، انسان کی خلق شدہ علامتوں میں ایسی تجریدیت کا جمالیاتی اظہار تخلیقی عمل کے کرب اور اس کے نقطہ عروج یا تنہا دونوں کو بخوبی سمجھاتا ہے۔ ’ذات‘ میں ما بعد الطبعیاتی تجریدیت کو اس شدت سے جذب کرنا کہ ایسی عظیم تر صورتیں خلق ہو جائیں کسی معجزے سے کم نہیں ہے، ہندوستان میں عبادت استغراق ، مراقبہ اور یوگ کو تخلیقی عمل سے تعبیر کیا گیا ہے، دیوی اور دیوتاؤں کے مجسمے اسی تخلیقی عمل اور تخلیق کے ہمہ گیر پر اسرار علامتی عمل کا نتیجہ ہیں۔

’خالق ‘ کی ذاتِ لا محدود سائیکی(PSYCHE) پر طرح طرح سے نقش ہوئی ہے، ایک خدا کی تین صورتوں کا اسرارِ نفسی سطح پر اس لیے بھی غیر معمولی بن جاتا ہے کہ خالق کے وجود کے اندر بے پناہ گہرائیوں میں اترنے کی بے پناہ آزادی مل جاتی ہے۔ اپنی ما بعد الطبعیاتی سطحوں کے ساتھ ذہن اس بنیادی تصور کی جہتوں کو بڑی آزادی کے ساتھ طرح طرح سے چھونے اور محسوس کرنے کی کوشش کرتا ہے، باطن میں لا محدود ذات کے پہلوؤں کو اپنے مختلف پر اسرار خوابوں کی مانند عزیز رکھتا ہے، مذاہب اور قدیم فنون دونوں ابتدائی ذہن کی آفاقیت کے اولیں پر اسرارِ ما بعد الطبعیاتی اور رومانی اور جمالیاتی اظہار ہیں لُذا نفسی سطحوں پر ان تین صورتوں کا مطالعہ کئی لحاظ سے اہم بن جاتا ہے۔

متحرک عناصر کی قوتوں کا شعور پیکر تراشی کا محرک ہے، یہ متحرک عناصر ’قوت‘ خطرہ، اور امداد کے پیکر بنے ہیں، صدیوں ان پر غور کیا گیا ہے اس لیے کہ یہ تجربوں میں شامل رہے ہیں، صدیوں کے تجربوں نے انہیں جلال و جمال کی صورتیں عطا کی ہیں، اتنی عظیم، اتنی خوبصورت اور اتنی معنی خیز صورتیں کہ ان سے پیار کیا جائے ان کی عبادت کی جائے! اس سلسلے میں لا شعوری اور شعوری سطح پر نفسی خطرہ، کہ بنیادی احساس کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھنا چاہیے، رسومات اور جادو ٹونا وغیرہ سب اسی نفسی خطرہ کے تحفظ اور دفاع کے لیے ہیں۔ اقلیدیسی نشانات مثلاً دائرہ، مثلث، زاویہ وغیرہ تحفظ، حفاظت اور دفاع کے لیے بھی پیدا ہوئے ہیں، یہ نشانات رفتہ رفتہ خوبصورت علامتوں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے مثلاً پھول، چکر، پہیہ ’کنول‘ ستارہ سورج وغیرہ۔

اپنشدوں کی ما بعد الطبعیات نے ’ذات‘ یا ’برہم‘ کو سب سے عظیم اور سب سے ارفع جوہر سمجھایا ہے، اس کا شعور حاصل کرنا بہت مشکل ہے یہ جوہر پوشیدہ رہتا ہے گہرے غار میں، اسے موت نہیں آتی، وہ ابتداء ہے، ہر وقت رہے گا، وقت اور تمام لمحوں سے بالاتر ہے، ہر درجہ لطیف ، نازک اور حسین ہے۔ جلال اور جمال اس کے دو واضح رخ ہیں، ذرے سے بھی چھوٹا ہے جسے دیکھنا ممکن نہیں ہوتا

لیکن اس کے باوجود سب سے عظیم ، عظیم تر ہے! جب تک یہ اپنے
وجود کا احساس خود نہیں دیتا اسے محسوس نہیں کیا جا سکتا، یہ
اعلیٰ اور ارفع ترین اور افضل ترین وجدان ہے جو حد درجہ تیز ہے،
حواسِ خمسہ اور تمام علوم سے بالاتر ہے ، اسی سے وجدانی سطح پر
پر اسرار سچائیوں کا علم حاصل ہوتا ہے، وہ آغاز کے قبل کا شعور ہے
اور اختتام کے بعد کا عرفان جس لمحے اس کی پہچان ہو جاتی ہے
تمام سچائیاں چمکنے لگتی ہیں۔



ہندوستانی جمالیات کی ایک قدیم علامت جو شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے!

’برہم‘ ذاتِ لا محدود ہے ، معبود حقیقی ہے، تمام سچائیوں اور تمام قوتوں اور تمام مظاہر کا سر چشمہ ہے، اسی کے حکم سے کائنات میں حرکت ہے، ستاروں اور سیّاروں کی گردش قائم ہے، اسی کے حکم سے ذہن میں حرکت ہے، اسی نے زبان عطا کی ہے، اسی نے بصارت دی ہے، سماعت کی طاقت عطا کی ہے، تمام قوتوں کا رشتہ اسی سے ہے، تمام خیالوں کا جوہر وہی ہے، تمام ذہنوں کا ذہن اور تمام زندگیوں کی زندگی ہے، تمام دنیاؤں اور تمام زمانوں کا خالق ہے، وہ ایسے درخت کی مانند ہے کہ جس کی جڑیں تمام گہرائیوں میں پھیلی ہوئی ہیں اور جس کی شاخیں تمام کائنات پر سائے کی طرح ہیں، قہر بھی ہے رحمت بھی، اسی کا خوف ہے کہ آگ اور سورج سے گرمی ملتی ہے، ہوا چلتی ہے، جو کچھ کہ تھا، جو کچھ کہ ہے اور جو کچھ رہے گا سب کا آقا وہی ہے، کائنات کا خالق ہے لیکن ساتھ ہی تمام صورتوں میں جلوہ گر ہے، ایک ہے لیکن ہزار صورتوں میں نظر آتا ہے، تمام اشیاء و عناصر میں وہی پھیلا ہوا ہے تمام عناصر و اشیاء میں باطنی رشتہ اسی کی وجہ سے ہے۔

برہما، وشنو اور شیو تینوں برہم کے مظاہر ہیں، تری مورتی کے فنکاروں نے ذاتِ لا محدود کو نفسی سطحوں پر اس طرح محسوس کر کے فنونِ لطیفہ کی تاریخ کو عظمت بخشی ہے اور ساری دنیا کو ایک انمول تحفہ دیا ہے۔

برہم کی تصویر نہیں بن سکتی، ذاتِ لا محدود کو کوئی پیکر عطا نہیں کیا جا سکتا لہٰذا اس کے مظاہر کے پیکر تراشے گئے ، ایسے پیکر جو ذاتِ لا محدود کی گہرائیوں میں آزادی کے ایک بہتر احساس کے ساتھ لے جاتے ہیں۔

برہما کے پیکر بھی تراشے گئے ہیں لیکن عموماً وشنو اور شیو اور بعض دوسرے پیکروں کے ساتھ! ابتدائی دور میں برہما کے انفرادی

پیکر کی طرف زیادہ توجہ دی گئی ہے لیکن چونکہ ذاتِ لا محدود کے
مظاہر کو ان تین پیکروں کے مجموعی اوصاف ہی سے سمجھا جا سکتا
ہے اس لیے جہاں برہما کا پیکر بنا ہے وہاں ان دو پیکروں کو بھی
رکھا گیا ہے۔ ایلیفنٹا میں (چھٹی صدی) ہنسوں کی پرواز کے ساتھ
برہما اپنی تین صورتوں کے ساتھ ملتے ہیں، پالوا ع ہد میں وشنو ،
شیو لنگ، دیوی، اوما مہیشور لکشمی، ناندی وغیرہ کے ساتھ بر ہما
کے پیکر بھی تراشے گئے۔

پانچویں اور چھٹی صدی میں وشنو کندن عہد میں مجسمہ سازی کے
فن کو بڑی ترقی ملی، انداولی اور موگال راجہ پورم کے غاروں میں
فنکاروں نے دیوی دیوتاؤں اور درختوں اور جانوروں کو نقش کیا، ان کے
پیکر ابھارے ’آٹھ ہاتھوں کانٹ راج موگال راجہ پورم غار کا شاہکار ہے‘
شمالی اور جنوبی ہند کی روایات کی آمیزش بہت واضح ہے‘ وشنو
اور برہما دونوں کے پیکر موجودایں، ساتویں اور آٹھویں صدی میں
مہابلی پورم اور ایلورا میں برہما اور وشنو دونوں کو بڑی اہمیت دی
گئی ہے، چالکیہ عہد کے کنتی مندر میں بر ہما ، وشنو اور شیو تینوں
کے پیکر ایک ساتھ ملتے ہیں، ترومالیا پورم میں رقاص شیو، وشنو اور
گنیش کے ساتھ برہما کا مجسمہ جاذبِ نظرا

★★

مجسم□ سازی (□)

وشنو



اجنتا (گپت عہد) جمال کا اعلیٰ معیار

وشنو، لا شعور کی وادی کی بڑی خوبصورت اور معنی خیز علامت
ہیں تخلیق سے قبل کی پر اسرار خاموشی وشنو کے پیکر میں ڈھل

گئی ہے۔ وہ اکثر اپنی ذات میں ڈوبے ہوئے اور اپنے باطن کی گہرائیوں میں اترے ہوئے نظر آتے ہیں۔ سمندر، لاشعور کی پُر اسرار گہرائیوں کا علامّیہ ہے۔ جو وشنو کا مسکن ہو

زندگی کی عظیم نعمتوں کا شعور ان ہی سے حاصل ہوتا ہے۔ تاریک، سائیکی، پر قیمتی روشن ذرّات کو پانے کا ذریعہ وہی ہیں۔ وہ زندگی کے معجزوں کا سر چشمہ ہیں۔ پانی یا سمندر ، ایک انتہائی پُر اسرار اور حد درجہ دلچسپ اور انگنت جہتوں والا، آرچ ٹائپ‘‘ ہے۔ وشنو کا پیکر اس کا ایسا علامّیہ ہے۔ کہ اس کی مثال نہیں ملتی۔ اُن کا ’امیج‘ تخلیقی عمل کی پر اسرار کیفیتوں کو بھی سمجھا جاتا ہے۔

وشنو اجتماعی یا نسلی لاشعور کے بے پناہ بہاؤ کو پیش کرتے ہیں۔ ایک اساطیری تمثیل کے مطابق جب کائنات تباہ ہو رہی تھی فناء کامل کی منزل پر تھی تو تمام مادی عناصر ایک – اور صرف ایک سمندر میں جذب ہو گئے تھے اور وہاں ’ناگ‘‘ کے اوپر وشنو لیٹے ہوئے تھے۔ وشنو ہی سمندر تھے، اس لئے کہ تمام عناصر کے جذب ہو جانے کے بعد پھیلے ہوئے بے پناہ گہرے سمندر کے علاوہ اور کچھ نہ تھا۔ کسی شے کی انفرادیت نہیں تھی۔ شعور ہی گم ہو چکا تھا۔ سمندر خود میں ڈوبا ہوا تھا۔ غرق تھا۔ دو پریت یا آسیب آئے جنہوں نے وشنو سے لڑنا چاہا، وہ اسی طرح لیٹے رہے۔ گم سُم ۔ جب ان دونوں نے وشنو کو للکارا تو انہوں نے لفظوں کی ایک دنیا خلق کی وہ اپنی کیفیت میں ڈوبے رہے۔ اور الفاظ سمندر کی لہروں کی مانند ان دونوں سے ٹکراتے رہے۔ داخلی کلام کا ایک سلسلہ تھا جو جاری تھا۔ ہر لفظ طاقت ور تھا۔ گہری معنویت سے پُر تھا۔ پُر وقار ذہنی، نطقی اور صوتی عمل سے دونوں کی شکست ہوئی لیکن، ہمہ گیر لا شعور کے اس تحرک سے زمین کا بوجھ بڑھ گیا۔!

وشنو کے الفاظ اور ان لفظوں کا آہنگ، تاریک ، گہرائیوں کی نعمتیں ہیں۔ بے پناہ تجربوں کی گہرائیوں کا یہ علّامیہ باطن اور پھیلے ہوئے لاشعور کی طاقتوں کا مظہر ہے۔ شعور یہ سمجھتا ہے۔ کہ روحانی عظمت کے لئے بلندیوں کا شعور ضروری ہے۔ بلندی کی جانب بڑھنا ضروری ہے۔ تمام رحمتیں بلندیوں سے حاصل ہوتی ہیں۔ اس کے

برعکس لاشعور (وشنو) اس سچائی کو واضح کرتا ہے کہ تمام عظمتوں اور تمام رحمتوں کا سر چشمہ نیچے ہے، باطن میں ہے:

’’پانی‘‘ مادّہ کی سیّال صورت ہے، جسے چھوا جا سکتا ہے، محسوس کیا جا سکتا ہے، اس سے بہتے ہوئے لہو کا تصوّر وابستہ ہے۔ یونگ نے کہا ہے کہ یہ لا شعور کی علامت ہے اور لا شعور وہ ’سائیکی‘ ہے جو نیچے کی طرف جاتی ہے، گہرائیوں میں — اور زندگی کے توازن کو بر قرار رکھتی ہے (وشنو زندگی کے توازن کو قائم رکھتے ہیں)یہاں ذات یا خودی علیٰحدہ ہو جاتی ہے اور پُر اسرار سطحیں ظاہر ہونے لگتی ہیں جن سے داخلی زندگی کا علم حاصل ہوتا رہتا ہے اور اس طرح ذہنی عمل اعلیٰ سطح پر پہنچ جاتا ہے۔



وشنو کا ایک شاہکار پیکر ہندوستانی جمالیات کا ایک نمائندہ مجسمہ!

’پرانوں‘ میں کائنات کی تخلیق کے سلسلے میں کئی باتیں ملتی ہیں۔ وشنو پران، کا مطالعہ کیجئے تو اندازہ ہو گا کہ وشنو ہو، بو ہم علیٰحدہ نہیں ہیں، بلکہ برہم ہی کا روپ ہیں جو کائنات کو سنبھالے ہوئے ہیں اور اس کا تحفظ کر رہے ہیں اس وقت تک جب تک کہ برہمہ خود ، رودر کی صورت میں اسے تباہ نہ کر دیں۔ کئی پرانوں میں وشنو کے اوتاروں کا ذکر ہے۔ ان میں پانچ اساطیری ہیں مثلاً ’وراہ‘(VARAHA) ناراسمہ (NARASIMHA) اور ’وامن‘ (VAMAN) اور چار نیم تاریخی ہیں۔ مثلاً ’ پارا سورما (PARASURMA) رام ، کرشن اور بدھ!

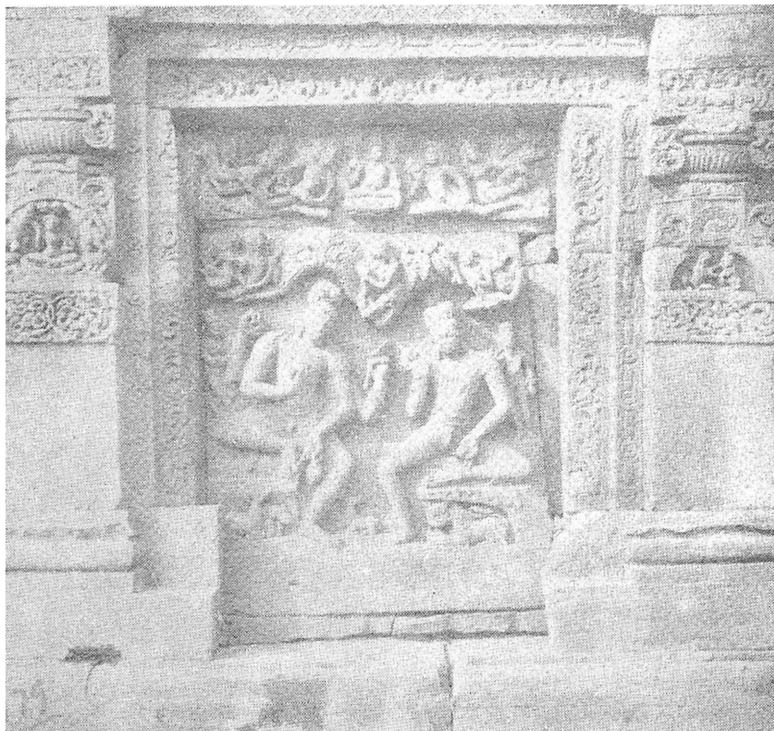
ایک دلچسپ اور بڑی گہری تمثیل ہے کہ وشنو، نارا اور نارائن کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے۔ یہ دونوں رشی گیان میں ڈوبے بیٹھے تھے کہ کسی ملکوتی ساحرہ کا ایک ہاتھ آگے بڑھا، نارائن چونک پڑے۔ یہ ان کے تخلیقی تخئیل کا حیرت انگیز خوبصورت پیکر تھا ۔ فوراً ہی انہوں نے آم کے میٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھ پر ایک حسینہ کی تصویر بنائی۔ اس تصویر میں نارائن کے تخیل کا رس ایسا تھا کہ وہ ایک خوبصورت سی دو شیزہ کی صورت میں سامنے کھڑی ہو گئی۔ اُسے اُرویشی کہا گیا۔ (ارویشی کے معنی ہیں جو جانگھ میں رچی بسی ہو) اور اسی سے مصوّری کے فن نے جنم لیا اور تینوں دنیاؤں کی مسرتیں اس فن میں جذب ہو گئیں۔ یہ غیر معمولی تمثیل ہے۔ (حوا کی تخلیق کو ذہن میں رکھیے۔) جس کی کئی جہتیں ہیں۔

پہلی تمثیل میں وشنو، ڈراما کے فن کے پہلے خالق نظر آتے ہیں اور اس دوسری تمثیل میں مصوری کے پہلے حالق! ایک جگہ خود کلامی کا سلسلہ ہے اور اپنے وجود ہی کے قریب دو کرداروں کی تشکیل ہے، جن سے ڈرامائی تصادم پیدا ہوتا ہے۔ دوسری جگہ خود اپنے وجود سے ’عورت‘ کے پیکر کی تشکیل ہے۔ ایک تمثیل، شعور، کی رو شعور کے بہاؤ کی تصویر اُجاگر کرتی ہے اور دوسری اپنے وجود سے متحرک شے کو باہر نکال کر اُسے ایک جلوہ بنانے کے تخلیقی عمل کو سمجھاتی ہے۔ آم کا رس تمام رسوں کا رس ہے۔ تمام شیریں اور لذیذ اور مسرت آفریں احساسات کا علّامیہ ہے۔ رنگوں کے لئے صرف آم کا رس ہے جو تمام رنگوں، تمام خوشبوؤں اور تمام لذتوں سے عبارت ہے۔ تخیل اور تخلیقی وجدان کی کیفیت کو اسی رس سے سمجھا گیا ہے۔ چتر ستر[3] کی بنیاد اسی تمثیل پر ہے۔ وشنو، ایک بڑے خالق کے روپ

[3] چوتھی صدی عیسوی میں ’’رشی مارکند ‘‘ نے غالباً سب سے پہلے اس تمثیل کے پیشِ نظر مصوّری کے فن اور اس کی اعلیٰ تخلیقی صورت کو سمجھایا تھا اور موسیقی اور رقص سے اس کے رشتے کی وضاحت کی تھی۔

ڈاکٹر استیلانے سب سے پہلے ’وشنو دھرم موترا‘ کا ترجمہ سنسکرت سے انگریزی زبان ۱۹۲۴ء میں کیا تھا۔ ڈاکٹر پریا بالا کا ترجمہ ۱۹۵۹ء

میں اپنی لاشعوری کیفیتوں کے ساتھ جانے کتنی جہتوں کو لئے جلوہ گر ہوتے ہیں



’نارا‘ اور ’نارائن‘ — وشنو کے مظاہر اُرویشی کی تخلیق — نارائن کی جانگھ پر آم کے رس سے ’عورت‘ کی تخلیق ’عورت‘ اور ’مصوّری‘ کا جنم ! — ایک دلچسپ اور گہری تمثیل کا جلوہ !(پانچویں صدی)

اسے بھی ذہن میں رکھنا چاہئے کہ لکشمی، سریہیا سری لکشمی وشنو سے ہم آہنگ ہیں۔ دونوں کو علیٰحدہ کر کے دیکھا نہیں جاتا وشنو کے ہر مظاہر میں لکشمی محسوس ہوتی ہے۔ پانی کے دیوتا کے ساتھ وہ کملا اور پدما بن کر ہیں یعنی وشنو جب وامن (VAMANA) ہیں تو لکشمی پدما ہیں۔ جب وہ پارا شورم ہیں تو لکشمی ،

میں شائع ہوا ہے شیوا راما مورتی کا عمدہ ترجمہ ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا جس سے مصوری کی جمالیات کے قدیم تصورات کے کئی پہلو روشن ہوتے ہیں۔ ش ہ رہ

دھارینی، وشنو کے سینے پر جو نشان ہے وہ لکشمی کی شکتی کی علامت ہے۔ اسے ’سری واتسہ‘ (SRIVATSA) کہتے ہیں۔ یہ قدیم ترین علامت ہے جو موہنجودارو کے آرٹ میں بھی ملتی ہے اور بدھ کے اکثر پیکروں کے سینوں پر موجود ہے۔ لکشمی ہی، وشنو کے دل میں ہیں، وہی ان کا گھر ہے۔

وشنو ایک انتہائی قدیم حسّی پیکر ہیں۔ اس ’آرچ ٹائپ‘‘ کی دباؤ ہر دور میں بڑی شدّت سے رہا ہے، رام، کرشن اور بدھ کو بھی ان کے وجود کے تعلق سے پہچانا گیا ہے۔ وہ رام کی صورت میں ایک بڑے عہد کی داستان بن جاتے ہیں۔ کرشن کے پیکر میں ’’بھگوت گیتا‘‘ کے ہر آہنگ کا مرکزی تحرک بنتے ہیں، بدھ کی صورت میں ’نروان‘ حاصل کرتے ہیں۔ بنسری بجیا بن کر انہوں نے سب کے دلوں کو جوڑا ہے۔ بلرام، سامبھاہ، بھی کم اہم نہیں ہیں۔ وہ جانوروں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ وشنو بھگتوں نے جنوبی ہند اور بنگال میں ان کی صورتوں، سیرتوں اور ان کی عنایات کو طرح طرح سے عام کیا ہے۔ وشنو نے انسان، اس کی زندگی اور اس کی پوری تہذیب کو بچایا ہے۔ وہ ان کے محافظ بھی ہیں۔ وشنو بھگتی تحریک نے منظوم اور منثور تجربوں میں ان کی رحمتوں کو لوگوں کے دلوں کی گہرائیوں تک پہنچایا ہے۔ ان کے نغموں کے خالق کو بھی ہر جگہ بڑے احترام کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ وشنو بھگت جو اچاریوں کی صورتوں میں آئے۔ دراصل وشنو کے خدمت گار ہیں اور یہ وشنو کا کرشمہ ہے کہ وہ اچاریوں کی صورتوں میں اس طرح جنم لیتے رہے۔ تخلیقی فن کاروں نے بھی وشنو اور ان کے مظاہر اور ان کی رحمتوں کو موضوع بنایا ہے۔ برہما اور شیوا کی طرح ہر دور میں ان کے پیکر ملتے ہیں۔ ان کے مجسموں میں اعلیٰ فنکاری کی مابعد الطبعیاتی بھی جا بجا موجود ہے۔

نیشنل میوزیم، نئی دہلی میں پالوا عہد (چھٹی۔ ساتویں صدی) کی تخلیق وشنو (ایستادہ) اچھی فنکاری کا نمونہ ہے۔ اِسی میوزیم میں چولا عہد کی تخلیق ’وشنو‘‘ (دسویں۔ گیارہویں صدی) بھی توجّہ طلب ہے۔ یہ مجسّمہ مدراس میں ملا تھا۔ پالوا عہد کا

مجسمہ جو غالباً نویں صدی کا ہے وشنو کے ایک انوکھے روپ کو پیش
کرتا ہے۔ یہ مجسمہ بھی ایستادہ ہے، اور نیشنل میوزیم میں توجّہ کا
مرکز بنتا ہے۔ ایہولے کے غار میں وشنو، پانی کے دیوتا کی صورت
ملتے ہیں جو ’اننت ناگ‘ کی کنڈلی پر بیٹھے ہیں۔ انہیں آسن پر اس
طرح بٹھایا گیا ہے کہ یہ پیکر غیر مکانی (SPACELESS) بن گیا ہے۔

آٹھویں، نویں، اور دسویں صدی عیسوی میں تہذیبی اور تمدنی آمیزش
بڑی شدت سے ہوئی۔ کہا جاتا ہے کہ ان صدیوں نے نشاۃ الثانیہ کا
ایک بڑا عہد دیکھا ہے۔ گُر جار، پرتی ہرس خاندان کے افراد صرف
جنگجو نہ تھے بلکہ فنونِ لطیفہ اور خصوصاً مجسمہ سازی کے فن کے
بڑے سر پرست بھی تھے۔ گجرات، راجستھان، گنگا، جمنا دوآب کے
علاقے، بہار وغیرہ تک ان کی سر پرستی میں فنون نے بڑی ترقی کی۔
بندیل کھنڈ، بیکانیر، اور قنوج میں اس زمانے کے آرٹ کے نمونے اب بھی
دریافت ہو رہے ہیں۔ ان میں وشنو، کا ایک نہایت ہی پُر وقار
مجسمہ ملا ہے جس میں زمین و آسمان کے باطنی رشتے کی بڑی
خوبصورتی وضاحت ہے۔ ناگاہ زمین کی علامت ہیں اور سر کے اوپر جو
چہرے نظر آتے ہیں، وہ کائنات کے ان عناصر کی علامتیں ہیں کہ جن
سے انسان کا رشتہ وشنو کے ذریعے ہی قائم ہوسکتا ہے۔ بلندی کا
احساس عطا کیا گیا ہے۔ اس حد تک کہ ’برہم لوک‘ سے ’وشنو‘ کے
پیکر کو جذب کر دیا گیا ہے۔ وشنو کے کئی ہاتھ ہیں۔ جو علامتوں کی
حیثیت رکھتے ہیں، وشنو کے اوتار مچھلی، کچھوا وغیرہ کو بھی پیش کیا
گیا ہے۔ اس مجسمے کے اُوپر برہما بھی نظر آتے ہیں۔

’’وشنو‘‘ کے ہاتھ میں چکر کو بھی اہمیت دی گئی ہے۔ اکثر صرف
اِسی ’چکر‘ سے وشنو کے حسّی پیکر کا احساس عطا کیا گیا ہے۔
چوتھویں اور پانچویں صدی میں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔ گپت عہد
کے بعد یعنی چھٹی اور ساتویں صدی کے بعد ایسے مجسمے تراشے گئے
جن میں چکر کو مشخص کیا گیا۔ ’چکر ‘ کی اپنی شخصیت ابھر کر
سامنے آئی۔ اُسے انسان کا پیکر عطا کیا گیا۔ اسے عابد اورتپسوی بنا
کر، انجلی مدرا، میں دکھایا گیا۔ ہاتھوں کو جوڑ کر ’چکر‘ گیان میں

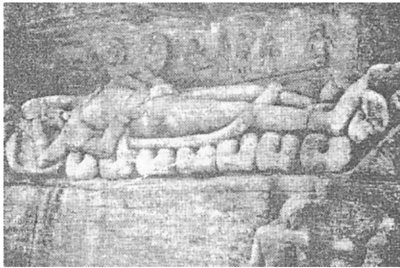
ڈوبا ہوا اور عبادت کرتا ہوا نظر آیا۔ اس کے گرد کنول کے پھول دکھائے گئے۔

رفتہ رفتہ وشنو کا چکر طاقت اور وقت کی علامت بن گیا۔ ’کنول اور سورج ‘ دونوں کی طاقت اور دونوں کا حسن اس میں سرائیت کر گیا۔ آسمان اور زندگی کی تمام قوتوں کے ساتھ یہ علامت جلوہ گر ہوئی۔ کلّو وادی کے مندروں میں یہ علامت موجود ہے۔ باجوراہ کے مندر میں ’سوریہ‘ کی عبادت ہوتی تھی۔ شمالی ہند اور خصوصاً کشان دور کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ’سوریہ‘ کی عبادت کے لئے ’چکر‘ کو عابد کی طرح کھڑا کر دیا گیا جیسے زماں ، وقت اور کائنات کی تمام قوتیں خالق کی عطا کی ہوئی نعمتوں کی شکر گذار ہوں۔ خالق اور ارضی قوتوں کا گہرا رشتہ عبادت کے عمل اور تاثر سے ظاہر ہوتا ہے، ایسے پیکروں میں خالق اور اس کی بے پناہ قوتوں اور — انسان اور کائنات اور زمانہ — اور ان کی تمام طاقتوں اور روشنیوں کے استحکام کا احساس عطا کیا گیا ہے۔

’بدھ آرٹ‘ وشنو کے پیکروں اور ان پیکروں کے عناصر سے بے حد متاثر ہوا ہے۔ سوئے ہوئے بدھ (SLEEPING BUDDHA) کا رشتہ اس پیکر سے یقیناً ہے۔ اسی طرح ’چکر‘ (وقت کی علامت) اور ’کنول ‘ دونوں نے ’بدھ آرٹ‘ کو عظمت بخشی ہے، وشنو ہی کی طرح بدھ کے بھی کئی جنموں کے پیکر تراشے گئے ہیں اور ان کی تصویریں بنائی گئی ہیں۔ بدھ اور ’بودھی ستوا کے فنکاروں کا گہرا ذہنی رشتہ ہندو آرٹ اور خصوصاً وشنو کے مختلف پیکروں سے قائم رہا ہے۔ اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ بودھی ستوا کا جنم جانوروں کی صورتوں میں بھی ہوتا ہے۔ جنوبی ہند میں وشنو کی ایسی صورتوں کی پرستش کا ایک بڑا دور رہا ہے۔ وشنو کے حسّی پیکر ، ان کے اساطیری وجود کی جہتوں، ان کی گہری نیند اور ان کے خواب، بنیادی آب کی تاریک سطح، ناف سے نکلتے ہوئے کنول اور ان کی خوبصورت پنکھڑیوں ، چکر، اور اس چکر سے ایک دنیا کے بعد دوسری دنیا کی تخلیق کا لامتنا ہی سلسلہ ’مایا‘ کے دلفریب پردے، غرض ان سب کے شعور کے ساتھ ہندوستان کے تخلیق فنکاروں نے ان کے مجسّمے تراشے ہیں اور ان کی

تصویریں بنائی ہیں۔ وشنو وقت ہیں۔ پھیلتے ہیں تو زمانے بن جاتے ہیں، سمٹتے ہیں تو لمحے! خود لمحوں میں رہ کر دوسروں کو ایک زمانے کا تجربہ عطا کر دیتے ہیں۔ ایک نہایت ہی خوبصورت اور بلیغ تمثیل ہے۔ کہ وشنو نے نارد سے پانی مانگا۔ نارد پانی کے لئے ایک گاؤں میں گئے۔ وہاں ایک لڑکی پسند آ گئی۔ اس سے شادی کر لی (لڑکی کی آنکھوں میں وہی جادو تھا۔ جو وشنو کی آنکھوں میں تھا) بچے پیدا ہوئے، سسر کے انتقال کے بعد نارد کھیتی باڑی کرنے لگے، بارہ برس گزر گئے، رات کو اچانک سیلاب آیا۔ سارا گاؤں ڈوب گیا۔ نارد اپنی بیوی بچوں کے ساتھ بھاگے، لیکن بیوی بچے سیلاب کی لہروں کی نذر ہو گئے۔ وہ بے ہوش ایک لکڑی پر بہتے ہوئے ایک چٹان کے پاس پہنچ گئے۔ جب انہیں ہوش آیا تو دیکھا سامنے وشنو اسی طرح بیٹھے ہیں کہ جس طرح وہ انہیں چھوڑ کر بارہ برس پہلے گئے تھے۔ پوچھ رہے ہیں ’’تم میرے لئے پانی لائے؟ میں آدھے گھنٹے سے انتظار کر رہا ہوں ‘‘! زماں و مکاں کی زنجیریں جس چھنا کے سے ٹوٹتی ہیں اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ہندوستان کے تخلیقی تجربوں اور خصوصاً وشنو کی پیکر تراشی اور تصویر کشی میں ان سے جو کشادگی پیدا ہوتی ہے اور جو جمالیاتی جہتیں پیدا ہوتی ہیں، وہ عظیم سرمایہ ہیں!



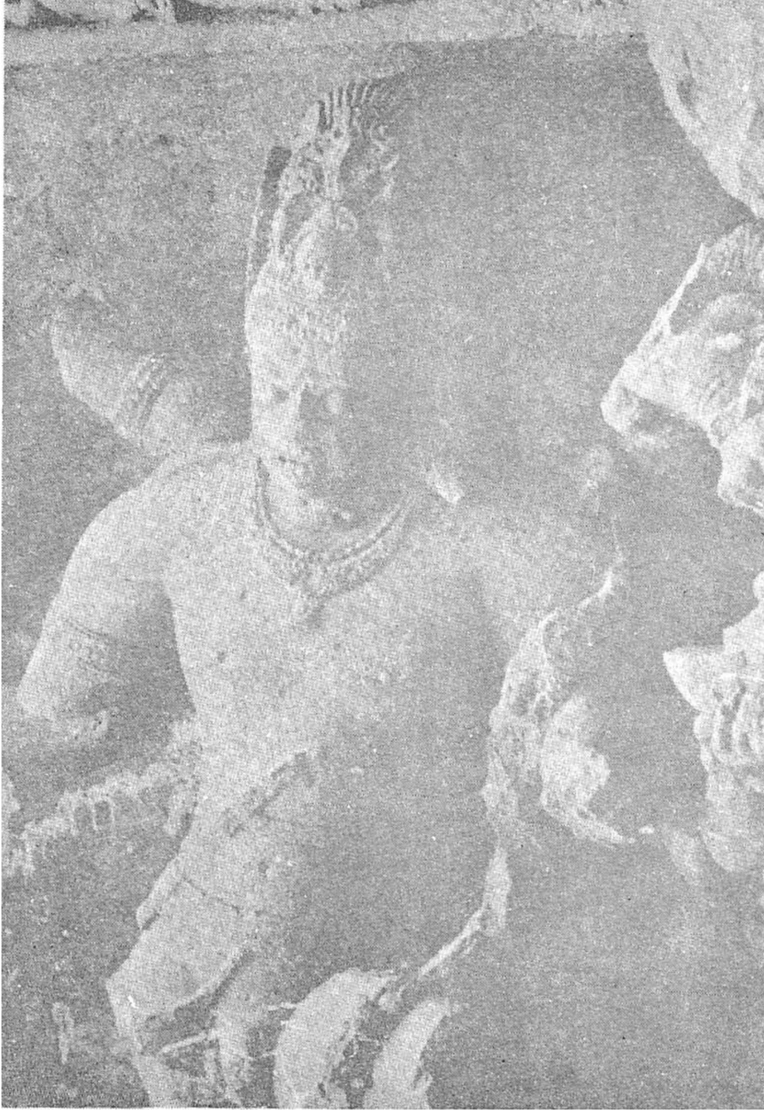
وشنواُدے گری، گوالیار (پانچویں صدی)

— لاشعور کی وادی کی پُر اسرار علامت

— تخلیق کے قبل کی پُر اسرار خاموشی

— دھیان ، گیان ، یوگ کے نقطۂ عروج اور مراقبہ کا علامیہ

— سانپوں کی کنڈلی — قیافہ شناسی کے اسرار کے نشانات



’’شیو‘‘ /سمہار/ کالیکا تندو اور تری پورا تندو کی عمدہ ترین آمیزش کا نمونہ (ایلفینٹا)

★★★

تشکر:ڈاکٹر شکیل الرحمن جنہوں نے ان پیج فائل فراہم کی

ان پیج سے تبدیلی، تدوین اور ای بک کی تشکیل: اعجاز عبید